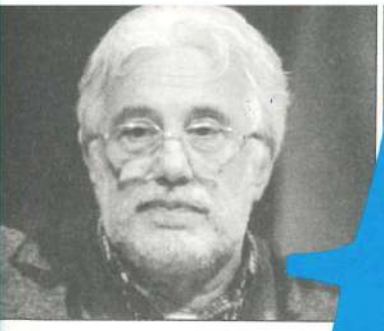


sistemamusica

CITTÀ DI TORINO · TEATRO REGIO TORINO · Unione Musicale · Rai Orchestra Sinfonica Nazionale · settembre musica · CONSERVATORIO GIUSEPPE VERDI TORINO · ASSOCIAZIONE Lingotto Musica

Torino 2000 2001 / 8

Poste italiane - Spedizione in A. P.
Art. 2 comma 20/c - legge 662/96
D.C. - D.C.I. Torino
Anno III n. 4/2001 – aprile 2001
Stagione 2000-2001 n. 8
Sistema Musica
via San Francesco da Paola, 3 - Torino
Taxe percue - Tariffa riscossa
C.R.P. Torino C.M.P. Nord

IN CASO DI MANCATO RECAPITO
INVIARE ALL'UFFICIO POSTALE
C.M.P. TORINO NORD
PER LA RESTITUZIONE AL MITTENTE
CHE SI IMPEGNA A PAGARE
LA TASSA DOVUTA

gli appuntamenti di aprile

Il programma di **Settembre Musica**

Il **Lohengrin** di **Ronconi** e **Steinberg**

www.sistemamusica.it

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti
Gianni Nuti

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23
517 51 88
fax 011 53 35 44
e-mail: um@inrete.it

Redazione Web
Vincenzo Mania
www.sistemamusica.it
e-mail: sistema.musica@comune.torino.it

Allestimento grafico e produzione
Satiz s.r.l.
Torino

Art Director
Ivo Carrozzini

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via San Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti s.p.a.
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno III n. 4
aprile 2001

In copertina:
in primo piano i protagonisti di *Settembre Musica*, in alto da sinistra Luca Ronconi, Eliahu Inbal, manifesto per *Zazie dans le métro*, Mariss Jansons, Shlomo Mintz

editoriale

Un bene di tutti

Un recente studio sui consumi culturali del pubblico torinese indica una duplice tendenza: chi frequenta con passione un genere culturale è generalmente più aperto alle altre forme di cultura di quanto non accade per i fruitori occasionali; per altro una forte passione per un genere specifico rischia di trasformarsi in fenomeno di nicchia che isola, piuttosto che favorire una partecipazione variegata alla vita culturale complessiva. I due aspetti danno luogo, come si vede, a una contraddizione, la quale sembra indicare che oltre una certa soglia di partecipazione il pubblico appare così fidelizzato alla propria passione prevalente (la musica, il teatro, le mostre, il cinema o altro) da non avvertire ulteriori stimoli per altre frequentazioni.
L'Associazione Sistema Musica è nata anche per contrastare questi effetti. Tutto il lavoro di politica culturale che si è fatto in questi anni è andato nella direzione di considerare la cultura come un tutto unitario, al di fuori di specialismi. Perché cultura non è solo esperienza puntuale di passione e divertimento, di curiosità e conoscenza, ma anche acquisizione permanente di un modo e di uno stile di vita, capacità di circolare dentro un universo di simboli e di esperienze che si richiamano gli uni gli altri e che rendono la nostra appartenenza al mondo (al tempo stesso: al mondo della cultura nel suo complesso e al mondo della quotidianità) più ricca e più salda.
Per tutto ciò abbiamo voluto rendere saldo e coordinato il sistema musicale nel suo complesso; per questo abbiamo voluto sperimentare (con successo) un abbonamento che favorisse la partecipazione diffusa a diverse stagioni musicali; per questo, mentre prendo congedo dopo otto anni alla guida della politica culturale della Città, vorrei tornare a richiamare l'esigenza di considerare la cultura come un bene indivisibile e di tutti. Solo se ciascuno non difende solo la propria passione, ma si prende cura del mondo della cultura nel suo complesso, solo se si diventa capaci di intendere il messaggio che da tutte le variegate forme dell'arte ci proviene, si è in grado di difendere questo bene per noi prezioso che sono le espressioni della creatività umana. Un bene prezioso e fragile, suscettibile di arretramenti e di imbarbarimenti. In qualche modo un bene minacciato. Perché ogni cosa che vale, è minacciata. Solo ciò che non vale è indifferente al corso del tempo, e immutabile.
La crescita della cultura non è la crescita di un genere culturale soltanto, ma una crescita di umanità complessiva. È affidata agli artisti, ma è anche affidata al pubblico, al suo senso critico e alla sua curiosità.
Per questo so che è in buone mani. I successi di questi anni non sono solo le singole realizzazioni e le singole *performance*, ma – assai di più – la crescita di un pubblico che ha riconosciuto nelle diverse opportunità culturali della città un'occasione di arricchimento collettivo e partecipato, un segno di orgoglio e di rinascita.

Ugo Perone

sommario

agenda

4 Calendario aprile 2001

argomenti

12 L'estro armonico: James Joyce e la musica
di Luca Scarlini

14 Orfeo? Un cantante rock
di Filippo Fonsatti

15 Il tesoro dell'Accademia Filarmonica
di Vittorio Della Croce

unionemusicale

16 La verità nei dettagli
di Gianni Nuti

17 Viaggio al centro del violoncello
di Filippo Fonsatti

18 Petrassi, da quarantotto a venticinque
di Nicola Campogrande

18 Quattro voci per Gage
di Marina Pantano

19 Una rifondazione del quartetto
di Angelo Chiarle

orchestrasinfonicanazionaledellarai

20 Un giovane dinosauro in orchestra

20 Dalla-Piccola musica notturna

21 Storiche sale
di Giangiorgio Satragni

associazionelingottomusica

22 Energia e passeggiate
di Giorgio Pestelli

23 Il timbro malinconico di Alexandra Zabala

teatroregiotorino

24 Un Romanticismo non oleografico
di Franco Manfriani

25 Luminoso Lohengrin
di Gianni Nuti

26 L'israeliano che ama Wagner

27 Una monella all'opera
di Filippo Fonsatti

27 Musica bianca

28 Il Casanova di Karole Armitage
di Sergio Trombetta

28 Copland a occhi chiusi

settembremusica

29 Kurtág, Beckett, Debussy e l'Indonesia
di Enzo Restagno e Roman Vlad

appuntamenti

30 Conservatorio, Piccolo Regio, Teatro Alfieri, Folk Club e altro...

tema e variazioni

32 Perché il pianoforte è Chopin

da non perdere

32 L'amore per il nuovo

2 lunedì

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 2000-2001

Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Torino

Claudio Marino Moretti *direttore*

Federica Del Mastro, Eleonora Croce, Camilla Santucci *voci soliste*

Gregorio Tuninetti *flauto*

Stella Farina *arpa*

Claudio Caputo *pianoforte*

Maurizio Fornero *organo*

Britten
Friday Afternoons op. 7
Three Two-part Songs
Missa brevis op. 63

Lutoslawski
Two Nightingales

Rachmaninov
L'angelo da *Sei canzoni corali*

Fauré
Cantique de Jean Racine op. 11

Vaughan Williams
Magnificat

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita anche un'ora prima del concerto presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 30.000, 24.000, 21.000

3 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Zazie

Commedia armonica in un atto da *Zazie dans le métro* di Raymond Queneau

Libretto dalla traduzione di **Franco Fortini**
Musica di **Andrea Basevi**
Andrea Nicolini *regia*
Emanuele Luzzati *scene*
Valentina Delli Ponti *costumi*
Patrizia Ercole *assistente alla regia*
Francesca Rota, Patrizia Ercole, Andrea Nicolini, Fabio Massimo Amoroso, Aldo Ottobrino *attori e cantanti*
Rocco Parisi *clarinetto basso solista*
Stefano Calcagno *trombone*
Roberto Mazzola *violino*
Giovanni Chiaramonte *contrabbasso*
Marco Schiavoni *percussioni*
Andrea Basevi *pianoforte e direttore*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

4 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Orchestra d'archi italiana
Paul Meyer *direttore*
Markus Stockhausen *tromba*
Andrea Lucchesini *pianoforte*

Jolivet
Concerto per tromba

Petrassi
Poema, trascrizione per 4 trombe e 25 archi di Alessandro Solbiati

Janáček
Suite per archi

Šostakovič
Concerto in do minore per pianoforte, tromba e archi op. 35

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 29 marzo, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

agenda

4 mercoledì

Teatro Regio Torino
La Scuola all'Opera

Zazie

Commedia armonica in un atto da *Zazie dans le métro* di Raymond Queneau

Libretto dalla traduzione di **Franco Fortini**
Musica di **Andrea Basevi**
Andrea Nicolini *regia*
Emanuele Luzzati *scene*
Valentina Delli Ponti *costumi*
Patrizia Ercole *assistente alla regia*
Francesca Rota, Patrizia Ercole, Andrea Nicolini, Fabio Massimo Amoroso, Aldo Ottobrino *attori e cantanti*
Rocco Parisi *clarinetto basso solista*
Stefano Calcagno *trombone*
Roberto Mazzola *violino*
Giovanni Chiaramonte *contrabbasso*
Marco Schiavoni *percussioni*
Andrea Basevi *pianoforte e direttore*

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 10.30

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE
Repliche il 5 e 6 aprile alle ore 10.30
Prenotazioni e informazioni: Ufficio Scuola, tel. 011 88 15 209/246

5 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso – serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Eliahu Inbal *direttore*
Giuseppe Scotese *pianoforte*
Jeanne Loriod *Ondes Martenot*

Messiaen
Turangalîla-Symphonie

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

6 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu – serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Eliahu Inbal *direttore*
Giuseppe Scotese *pianoforte*
Jeanne Loriod *Ondes Martenot*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

8 domenica

Associazione Lingotto Musica
I Concerti del Lingotto

Gustav Mahler Jugendorchester

Mariss Jansons *direttore*

Brahms
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Musorgskij
Quadri da un'esposizione, trascrizione per orchestra di Maurice Ravel

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita venerdì 6, sabato 7 e domenica 8 aprile, da lire 40.000 a lire 90.000
biglietti non numerati riservati ai giovani fino ai 29 anni, in vendita un'ora prima del concerto, lire 25.000

9
lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Quatuor Mosaïques

Erich Höbarth
Andrea Bischof
Anita Mitterer
Christophe Coin

Haydn
Divertimento in do minore op. 17 n. 4
Hob. III n. 28

Schumann
Quartetto in la minore op. 41 n. 1

Haydn
Quartetto in sol maggiore op. 64 n. 4
Hob. III n. 66

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 3 aprile, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

10
martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Lohengrin

Opera romantica in tre atti

Libretto di Richard Wagner

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Musica di **Richard Wagner**

Enrico I l'Uccellatore **Ronnie Johanssen / Andrea Silvestrelli**
Lohengrin **Raimo Sirkia**
Elsa di Brabante **Elizabeth Whitehouse / Elisabeth Meyer-Topsoe**
Friedrich von Telramund **Pavlo Hunka / Claudio Otelli**
Ortrud **Mariana Pentcheva / Anna Maria Chiuri**
L'araldo del re **Angel Odena / Paolo Rumetz**
Primo nobile **Aldo Bertolo**
Secondo nobile **Saverio Bambi**
Terzo nobile **Andrea Snarski**
Quarto nobile **Danilo Serraiocco**
Primo paggio **Simonetta Pucci**
Secondo paggio **Maria Palmitesta**
Terzo paggio **Clara Giangaspero**
Quarto paggio **Masako Tadeo**

Pinchas Steinberg *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Ugo Tessitore *regista collaboratore*
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Allestimento in coproduzione con il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 19.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 250.000, 175.000, 120.000, 85.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 50.000

10
martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Orfeo a fumetti

Opera da camera a fumetti tratta da *Poema a fumetti* di Dino Buzzati

Musica di **Filippo Del Corno**

Manuel Cicchetti *progetto scenico*
Studio DueEffe *immagini*
Roberto Abbondanza *baritono*
Annamaria Calciolari *mezzosoprano*
Giovanni Caccamo *tenore*
Carlo Boccadoro *direttore*
Con la partecipazione di **Omar Pedrini**
Ensemble Sentieri Selvaggi (**Paola Fre** *flauto*, **Mirco Ghirardini** *clarinetto*, **Andrea Rebaudengo** *pianoforte*, **Andrea Dulbecco** *percussioni*, **Thomas Schrott** *violino*, **Marco Decimo** *violoncello*)

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

agenda

11 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Mario Brunello *violoncello*

Ysaÿe
Sonata op. 28

Dallapiccola
Ciaccona, Intermezzo, Adagio

Sollima
Alone

Zimmermann
4 Brevi studi

Bach
Suite n. 2 in re minore BWV 1008

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 5 aprile, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso – serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Christian Zacharias *pianoforte*

Mozart
Concerto in si bemolle maggiore K. 450 per pianoforte e orchestra

Bruckner
Sinfonia n. 7 in mi maggiore

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

11 mercoledì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Lohengrin

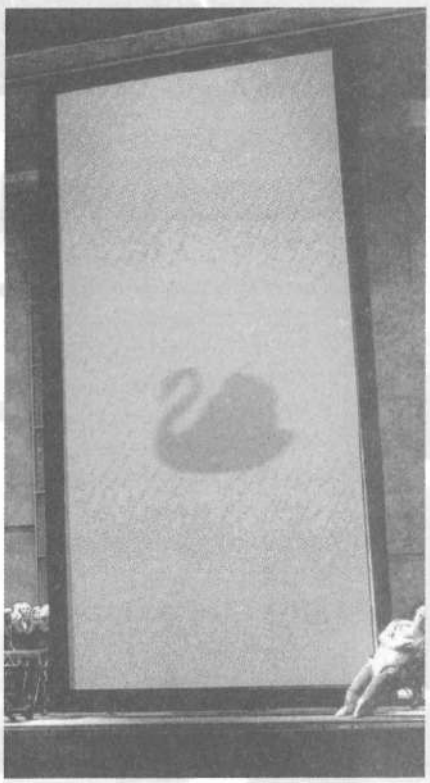
Opera romantica di **Richard Wagner**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Pinchas Steinberg *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Ugo Tessitore *regista collaboratore*
con **Elisabeth Meyer-Topsoe**, **Claudio Otelli**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 19.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000



12 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu – serie gialla, argento, verde

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Christian Zacharias *pianoforte*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Lohengrin

Opera romantica di **Richard Wagner**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Pinchas Steinberg *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Ugo Tessitore *regista collaboratore*
con **Raimo Sirkia**, **Elizabeth Whitehouse**, **Pavlo Hunka**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 19.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

13 venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Lohengrin

Opera romantica di **Richard Wagner**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Pinchas Steinberg *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Ugo Tessitore *regista collaboratore*
con **Elisabeth Meyer-Topsoe**, **Claudio Otelli**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 50.000, 35.000, 25.000, 20.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

18 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Annette Jahns *mezzosoprano*
Nicola Bulfone *clarinetto*
Stefan Kropfitsch *violoncello*
Nicoletta Sanzin *arpa*
Michael Lüdicke *pianoforte*

JOYCE E LA MUSICA

Joyce
Bid adieu to Maidenhood

Palmer
Chamber Music

Cage
The Wonderful Widow of 18 Springs
(da *Finnegans Wake*)

Szymanowski
Quattro Liriche (da *Chamber Music*) op. 54

Berio
Chamber Music

Incontrera
A Flower Given to My Daughter
Tutto è sciolto (da *Pomes Penyeach*)

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 12 aprile, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

19 giovedì

Unione Musicale
serie blu

Shlomo Mintz *violino*
Itamar Golan *pianoforte*

Beethoven
Sonata in mi bemolle maggiore op. 12 n. 3
Sonata in do minore op. 30 n. 2
Sonata in sol maggiore op. 96

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da venerdì 13 aprile, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000

20 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso – serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Christoph Schiller *viola*

Dallapiccola
Piccola musica notturna, danza pantomima per orchestra da una poesia di Machado

Brahms – Berio
Opus 120 n. 1 per viola e orchestra

Mahler
Sinfonia n. 1 in re maggiore (*Titan*)

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 35.000 e 18.000

21 sabato

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu – serie argento

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Christoph Schiller *viola*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita la sera del concerto dalle ore 20, lire 35.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Lohengrin

Opera romantica di **Richard Wagner**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Pinchas Steinberg *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Ugo Tessitore *regista collaboratore*
con **Elisabeth Meyer-Topsoe, Claudio Otelli**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 19.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

22 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Lohengrin

Opera romantica di **Richard Wagner**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Pinchas Steinberg *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Ugo Tessitore *regista collaboratore*
con **Raimo Sirkia, Elizabeth Whitehouse, Pavlo Hunka**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

23 lunedì

Associazione Lingotto Musica
Giovani per i giovani

Alexandra Zabala *soprano*
Vito Maggiolino *pianoforte*

Debussy
Romance
Beau soir
Green (da *Ariettes oubliées*)

Ravel
Cinq mélodies populaires grecques
Vocalise-étude en forme de habanera

Fauré
Chanson d'amour
Après un rêve
Notre amour

Villa-Lobos
Bachiana brasileira n. 5:
Aria (Cantilena)
Dansa (Martelo)

Turina
Poema en forma de canciones op. 19

Sala Cinquecento - Lingotto, via Nizza 280
ore 18

ingresso libero

Informazioni: tel. 011 664 04 52

24 martedì

Città di Torino / Teatro Regio Torino
Storie in concerto / La Scuola all'Opera

Roll Over Beethoven

Banda Osiris (**Giancarlo Macrì** *percussioni e bassotuba*, **Gianluigi Carlone** *sax soprano, flauto e voce*, **Roberto Carlone** *basso, trombone e tastiere*, **Sandro Berti** *chitarra e trombone*)
Quartetto d'Archi Euphoria (**Marna Fumarola** *violino*, **Alessia Massaini** *violino*, **Anna Tenore** *viola*, **Michela Munari** *violoncello*)

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 10

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE

Prenotazioni e informazioni:
Centro Studi Teatro Ragazzi Gian Renzo Morteo
tel. 011 89 00 045 - 011 89 87 27 56

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Lohengrin

Opera romantica di **Richard Wagner**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Pinchas Steinberg *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Ugo Tessitore *regista collaboratore*
con **Raimo Sirkia, Elizabeth Whitehouse, Pavlo Hunka**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 19.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

26 giovedì

Unione Musicale
serie gialla

Rachel Harnisch *soprano*
Urszula Kryger *contralto*
James Taylor *tenore*
Dietrich Henschel *baritono*
Irwin Gage *pianoforte*

Schubert
Quartetti vocali

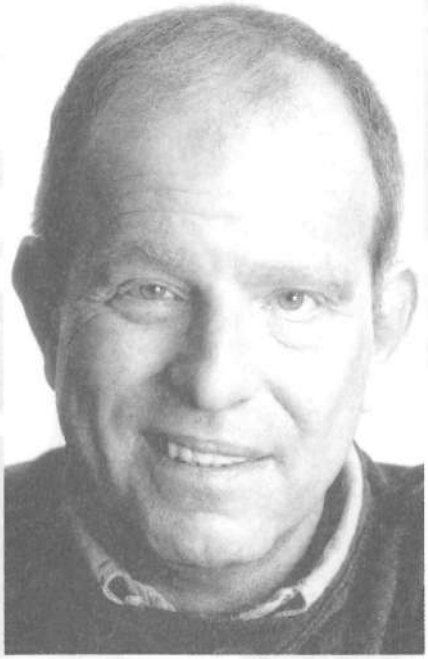
Brahms
Quartetti vocali
Zigeunerlieder op. 103

Britten
Canticle II, Abraham and Isaac op. 51

Gounod
Venise
Viens! Les gazons sont verts!
Barcarola

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da venerdì 20 aprile, lire 40.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 30.000



26 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Lohengrin

Opera romantica di **Richard Wagner**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Pinchas Steinberg *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Ugo Tessitore *regista collaboratore*
con **Raimo Sirkia, Elizabeth Whitehouse, Pavlo Hunka**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 19.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

27 venerdì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Lohengrin

Opera romantica di **Richard Wagner**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Pinchas Steinberg *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Ugo Tessitore *regista collaboratore*
con **Elisabeth Meyer-Topsoe, Claudio Otelli**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 19.30

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

28 sabato

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 2000-2001

Orchestra del Teatro Regio
Hubert Soudant *direttore*
Alessandro Dorella *clarinetto*

R. Strauss
Metamorphosen, studio per 23 archi solisti

Copland
Concerto per clarinetto con arpa e pianoforte

Stravinskij
Pulcinella, balletto con canto in un atto

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita anche un'ora prima del concerto presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 30.000, 24.000, 21.000

28 sabato

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Io, Giacomo Casanova

Uno spettacolo di danza in nove seduzioni e un epilogo di Karole Armitage
Testi degli intermezzi di W. H. Auden. G. Casanova, P. Larkin, E. Montale, J. Wieners, T. Williams
Musiche originali di **Georges Couroupos, David Shea, Giovanni Sollima** e musiche di **Thomas Adès, Giustino Di Gregorio, Alfred Schnittke, John Zorn**

Karole Armitage *coreografia e libretto*
Andrea Branzi *scena*
Arjun Bhasin *costumi*
AJ Weissbard *luci*
Antony Costanzo *sopranista*
Compagnia di danza Teatro di Torino

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati in vendita anche un'ora prima dello spettacolo presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 10.000

29 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 2000-2001

Lohengrin

Opera romantica di **Richard Wagner**

Versione in lingua tedesca con sopratitoli in italiano

Pinchas Steinberg *direttore*
Luca Ronconi *regia*
Margherita Palli *scene*
Vera Marzot *costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Ugo Tessitore *regista collaboratore*
con **Raimo Sirkia, Elizabeth Whitehouse, Pavlo Hunka**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54 45 23 – 517 51 88
fax 011 53 35 44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810 49 61/46 53
orario: 10-14
dal martedì al venerdì.

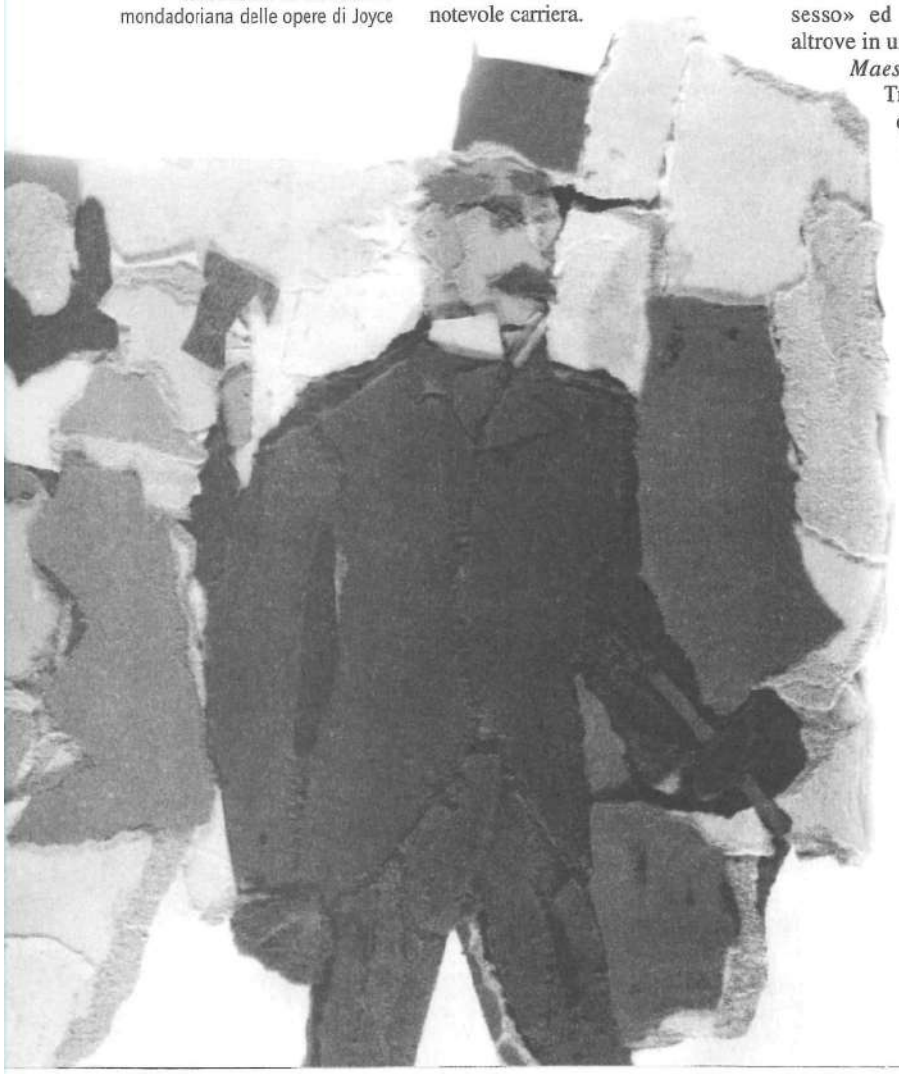
Associazione Lingotto Musica
Lingotto – via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66 40 458/452
orario: 14.30-19
venerdì 6, sabato 7
e domenica 8 aprile.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88 15 241/242
fax 011 88 15 214
e-mail:
biglietteria@teatroregio.torino.it
orario: 10.30-18
dal martedì al venerdì;
sabato 10.30-16;
un'ora prima degli spettacoli.
Biglietteria *on line:*
www.teatroregio.torino.it
Servizio Attività Promozionali e Settore Scuola
tel. 011 88 15 246/238/209.

L'estro armonico: James Joyce e la musica

di Luca Scarlini

La musica ha nella vita e nell'opera di Joyce un ruolo centrale e torna in tutti i momenti nodali del suo complesso percorso esistenziale. In gioventù, come ognun sa, avrebbe voluto intraprendere la carriera di tenore e, riottoso alla disciplina di studio, fu non di meno talvolta in luce in concerti e in concorsi, che di norma avevano luogo nella mitica Antient Concert Room cui è dedicato il sarcastico racconto di disastri organizzativi *Una madre* in *Gente di Dublino*. Nel 1904 ottiene infatti la medaglia di bronzo da Luigi Denza (autore di *Funiculì Funiculà*) in occasione di un *contest* dublinese e avrebbe avuto anche miglior piazzamento se non si fosse rifiutato di leggere uno spartito a prima vista; nello stesso periodo d'altra parte si lega d'amicizia con John McCormack, destinato a una notevole carriera.



Illustrazioni da un'edizione mondadoriana delle opere di Joyce

Nell'intricato percorso europeo, a Zurigo, a Trieste e poi a Parigi, continui saranno i contatti con il mondo dei teatri, che lo vedranno spettatore assiduo e critico fervente. Le sue opinioni infatti sono decise: ama Gilbert & Sullivan, Massenet, ma soprattutto Verdi (che spesso torna nelle sue lettere, anche con notevoli intuizioni sui cambiamenti nella ricezione del suo repertorio[1] e Puccini di cui cita fulmineamente passi da *Madama Butterfly*[2], mentre ha sempre una relazione conflittuale con Wagner, che pure è un riferimento formale importante nel suo lavoro. Dall'autore tedesco mette infatti in guardia la moglie Nora (sulla quale è stato appena girato un film biografico) che invece lo amava molto, affermando recisamente che «puzza di sesso» ed «è osceno»[3], oppure altrove in una lettera, riferendosi ai *Maestri cantori* (di cui a Trieste aveva cantato il quintetto in una serata amatoriale) dichiara: «a me pare roba pretenziosa»[4], ma d'altro canto non poté fare a meno di citarlo, rielaborarlo, metabolizzarlo fino agli esiti estremi di *Finnegans Wake*. Evento centrale, poi, del suo rapporto con il mondo operistico fu la relazione d'amicizia con il tenore John Sullivan, punteggiata da una serie di eventi notevoli. Il cantante, infatti, che aveva soprattutto operato in Francia, si diceva osteggiato dalla "cerchia italiana" che trionfava al Metropolitan e lo scrittore ne organizzò la promozione in modo intensivo (come già aveva fatto altrettanto efficacemente in precedenza per intellettuali negletti come Dujardin e Svevo), costringendo il *tout Paris* a recarsi alle sue *performance*, scrivendone sui giornali e giungendo anche a collaborare con lui nella redazione del famoso cartello di sfida inviato a Giacomo Lauri Volpi pubblicato dai giornali il 18 giugno 1930, in cui proponeva una gara per l'interpretazione di *Guglielmo Tell*, affermando che il celebre tenore ne aveva data una esecuzione estremamente tagliata e trasposta di tono[5].

È evidente comunque che la definizione esatta di tessiture musicali, la creazione di complessi spartiti di giochi di parole, sovrapposizioni stratificate e fulminee epifanie, è di per sé la linea maestra del suo operare, com'è ovvio già nella raccolta giovanile di poesie *Musica da camera*, che centra esattamente un'atmosfera fin dal rimando quasi verlainiano del titolo, attraverso *Dedalus*, fino a giungere alle tessiture arditamente sinfoniche di *Ulisse* e dell'ultima opera. Non è un caso, quindi, che i compositori, da subito, abbiano dimostrato interesse per il suo repertorio verbale, con una tempestività che ha arriso a pochi autori d'avanguardia nel Novecento. Il discorso si inaugura infatti prestissimo con Geoffrey Molyneux Palmer, musicista inglese residente in Irlanda, che nel 1907 chiese di realizzare tre *song* dal repertorio della sua prima raccolta poetica. Le sue versioni incontrarono l'approvazione dell'autore, che anzi fu particolarmente lieto di questo segnale di interesse verso le sue ricerche e da questo spronato a musicare lui stesso una sua versione di *Bid adieu to Mademoiselle*.

Joyce fu senz'altro sempre attratto dall'ascolto di pagine contemporanee, ma solo in rari casi trovò delle voci a cui si sentì affine e con cui promosse dei tentativi di collaborazione. È centrale in questo senso la relazione, soprattutto progettuale, ma con pochi esiti compiuti, con

George Antheil. Il leggendario "*bad boy of music*" (secondo il titolo della sua autobiografia), protagonista assoluto delle avanguardie tra le due guerre anche se da noi resta ancor'oggi abbastanza negletto, colpì infatti l'attenzione dello scrittore con i suoi titoli più noti: le partiture rumoriste *Ballet mecanique* e *Sonate sauvage*, che all'epoca fecero sensazione. Due furono i progetti, entrambi ambiziosi e destinati a non realizzarsi, che li videro uniti: innanzitutto un'opera "elettrica" dalla scena del ciclope di *Ulisse*, per cui il musicista aveva elaborato un curioso schema incentrato su un'orchestra dominata da dodici pianoforti elettrici, con un tredicesimo che funzionava da direttore, con i cantanti amplificati nascosti alla vista e una pantomima di danzatori sul palcoscenico. In seguito, sia pur deluso dal fatto che l'inquieto artista americano si era dedicato ad altro, lo scrittore gli propose di realizzare *Caino*, a partire dal testo di Byron, intendendolo come veicolo di promozione per John Sullivan, ma anche in questo caso il percorso si interruppe, come anche accadde in occasione di una sinfonia *Anna Livia Plurabella*. La loro relazione fu ció nondimeno intensa, come testimonia un fitto epistolario di straordinario interesse e approdò alla concreta realizzazione con *Nightpiece*, un *song* composto nel 1930 per il progetto *The Joyce Book* di Herbert Hughes, dove compariva a fianco di pagine di James Bliss, Eugene Gossens e altri. Altrettanto forte, seppure più limitata nel tempo, fu poi la corrispondenza con Otmar Schoeck, di cui si annuncia una doverosa riproposta al prossimo Maggio Musicale Fiorentino con l'opera *Pentesilea*, di cui lo scrittore ammirò molto il ciclo di *Lieder* per orchestra *Lebendig begraben* su testi di Gottfried Keller.

D'altro canto, indipendentemente dalle relazioni personali, il suo lavoro era già divenuto moneta corrente in ambito musicale, in primo luogo per quel che concerne le liriche di *Musica da camera*, che hanno attratto l'attenzione di molti dei maggiori musicisti del secolo, tanto che lo stesso scrittore in una missiva del 1929 inviata alla sua protettrice Harriet Shaw Weaver scrisse spiritosamente che «solo quell'anno ben diciannove liriche di quel libro erano state musicate e quindi il titolo appare giustificato[6]» e in seguito anche per gli altri testi. Dal suo primo titolo aveva già tratto infatti ispirazione il polacco Karol Szymanowski per un intenso ciclo compiuto nel 1926, che è tra i momenti maggiori del suo ricchissimo, affascinante repertorio vocale sempre intessuto di raffinate ricerche melodiche e da allora non si contano le versioni e le rivisitazioni. In primo luogo va citato John Cage, la cui *Wonderful Widow of 18 Springs per voce e pianoforte chiuso* del 1942, incunabolo dell'aleatorietà, trae da *Finnegans Wake* ispirazione in modo complesso, con una linea di canto a metà tra parlato e salmodia, secondo un misto di altezze determinate e indeterminate. L'autore di *Per gli uccelli* è tornato poi spesso negli anni seguenti su questi percorsi, ad esempio in *Roaratorio* del 1978 tratto dalla stessa opera e attraversato da mesostici nel nome di Joyce, oppure nel testo per *performance James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie* del 1979. In tal senso, però, è altrettanto importante l'attività di Luciano Berio che ha posto l'opera di Joyce al centro delle sue ricerche, realizzando un affascinante percorso sperimentale iniziato insieme con Cathy Berberian nel 1953 con la dallapiccoliana (soprattutto per le scelte del declamato) serie *Chamber Music*, per proseguire poi con l'intenso *Thema (Omaggio a Joyce)* per nastro magnetico del 1958, a partire dall'inizio dell'undicesimo capitolo di *Ulisse*, con *Epifanie* del 1961 e poi riproposte in una revisione per voce e orchestra nel 1993, dove il concetto-base del mondo espressivo dell'autore irlandese, legato a un'idea di "novità spirituale e umana" informa il brano ispirato a pagine di vari scrittori, in un percorso di estrema complessità destinato a riverberare a lungo, fino alle citazioni da *Ulisse* nel tessuto del recente *Outis* del 1996. L'elenco, comunque, è esteso e ramificato e accoglie, in ordine sparso, voci tra loro molto diverse ma sempre importanti del Novecento musicale: da Samuel Barber (*Nine Joyce Songs* per canto e pianoforte, 1936) a Toru Takemitsu (numerosi titoli per orchestra, tra cui *Riverrun* del 1980), a David Del Tredici, Carlo Incontrera e Stephen Albert, che molto hanno lavorato su temi joyciani. A questo sommario catalogo vanno poi aggiunti i contributi in ambito *pop* e *rock* e basti qui citare senza pretesa di esaustività Syd Barrett, che ha musicato la *Lirica n. 5* di *Musica da Camera* nel suo primo lp senza Pink Floyd *The Capman Laughs* del 1969 e Kate Bush, che ha affrontato il monologo di Molly Bloom in *The Sensual World*.

Un destino musicale preciso e articolatissimo, quindi, in vita e *post mortem*, che non accenna a esaurirsi e che continuamente verifica le affermazioni e i *detour* dell'autore di *Ulisse*, che nella sua prima raccolta aveva perentoriamente rivelato questa strettissima relazione della sua scrittura con la creazione di armonie e disarmonie, perché «*suona dolcissimamente, / il capo alla musica intento, / vanno le dita smarrite / su uno strumento...*»[7].

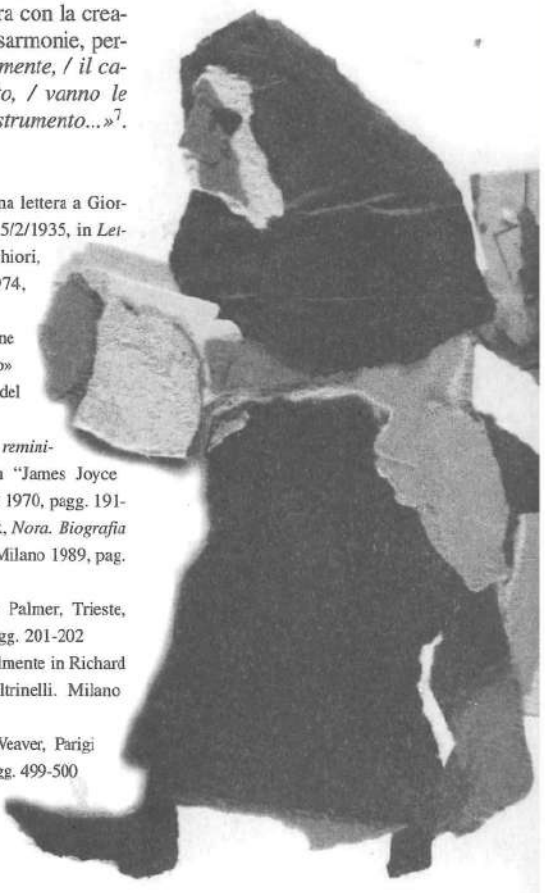
Annette Jahns

UNIONE MUSICALE
serie verde

MERCOLEDÌ 18 APRILE
CONSERVATORIO ore 21

Annette Jahns *mezzosoprano*
Nicola Bulfone *clarinetto*
Stefan Kropfitsch *violoncello*
Nicoletta Sanzin *arpa*
Michael Lüdicke *pianoforte*

JOYCE E LA MUSICA
Musiche di Joyce, Palmer, Cage, Szymanowski, Berio, Incontrera



1) Si veda la dettagliatissima lettera a Giorgio ed Helen Joyce, Parigi 5/2/1935, in *Lettere* a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 1974, pagg. 594-596

2) Si veda la fulminea allusione a «il grande ponte del cielo» nella lettera a Emma Cuzzi del 7/12/1915, ibid. p. 290

3) Cfr. August Suter, *Some reminiscences of James Joyce* in "James Joyce Quarterly", VII-3, primavera 1970, pagg. 191-98, citato in Brenda Maddox, *Nora. Biografia di Nora Joyce*, Mondadori, Milano 1989, pag. 208 e pag. 256

4) Lettera a G. Molyneux Palmer, Trieste, 19/7/1909, in *Lettere* cit., pagg. 201-202

5) Il testo è riportato integralmente in Richard Ellmann, *James Joyce*, Feltrinelli. Milano 1982, pag. 709

6) Lettera a Harriet Shaw Weaver, Parigi 22/11/1929, in *Lettere* cit., pagg. 499-500

7) James Joyce, *Poesie*, Mondadori, Milano 1967, pag. 35

INTERVISTA

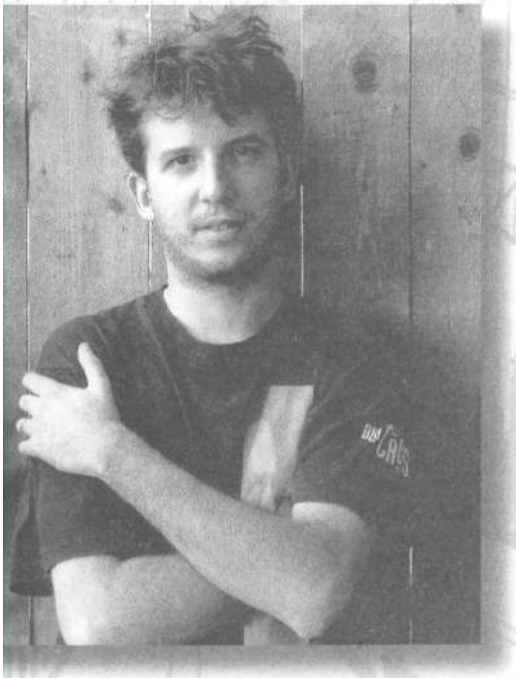
Orfeo? Un cantante rock

di Filippo Fonsatti

Martedì 10 aprile il Piccolo Regio Laboratorio ospita l'opera da camera *Orfeo a fumetti*, tratta da *Poema a fumetti* di Dino Buzzati. Tra i protagonisti spicca il nome di Omar Pedrini, cantante rock dei Timoria. Ne parliamo con l'autore, il compositore milanese Filippo Del Corno.

Questa è una domanda un po' provocatoria: perché proprio Omar Pedrini? Per l'identità tra finzione e realtà? Per i suoi mezzi vocali e il carisma in scena? Oppure è una strategia di *marketing* per conquistare il pubblico rock?

«In *Poema a fumetti* Buzzati racconta la storia di Orfeo ambientandola ai giorni nostri: Orfeo diventa così Orfi, un cantante rock di grande successo. Mi è sembrato molto importante mantenere questa intuizione di Buzzati: il potere magico e incantatorio del cantore mitico si trasfigura nel carisma quasi sciamanico di una *rock-star*. Così ho provato a coinvolgere Omar Pedrini, *leader* dei Timoria, ossia del gruppo più interessante e innovativo nella scena del rock italiano. Ma soprattutto quando ho visto un concerto dei Timoria dal vivo, la straordinaria potenza della presenza scenica di Omar mi ha convinto definitivamente: Orfi non poteva che essere lui. D'altra parte nel mio lavoro e nell'esperienza di Sentieri Selvaggi [gruppo di musica contemporanea milanese, fondato da Del Corno insieme ad alcuni amici tra cui Carlo Boccadoro, *ndr*] abbiamo sempre cercato di lavorare con artisti provenienti da altri campi e linguaggi della musica di oggi. Nel confronto tra stili, idee e pratiche nascono sempre tantissimi nuovi stimoli creativi, e spesso questi stimoli passano anche al pubblico che ascolta, che conosce e sperimenta insieme a noi nuove possibilità espressive. La contaminazione, anziché continuare a parlarne, va fatta, purché dietro non vi sia alcuna strategia di *marketing*. La contaminazione deve essere un tentativo sempre a un altissimo grado di sperimentazione, con il rischio di fallimento sempre in agguato, e non una scappatoia per cercare di avere un po' di pubblico in più».



Filippo Del Corno

Sullo sfondo:
da *Poema a fumetti*
di Dino Buzzati
(Mondadori editore)
Nei sotterranei del Polypus

Ha cucito la parte di Orfi su misura per lui?

«Omar impersonerà Orfi nei tre momenti della storia in cui Orfi imbraccia la chitarra e canta canzoni. Una delle canzoni, quella che Orfi canta per ottenere di incontrare Eura, sarà proprio una canzone dei Timoria, in una nuova versione che ho realizzato apposta per l'opera. Sulle altre canzoni invece vorrei mantenere il segreto; soprattutto la prima sarà, spero, una sorpresa. Comunque non posso pensare a *Orfeo a fumetti* senza Pedrini, anche se tecnicamente si può operare sulle canzoni in modo che siano cantate da un altro».

A Buzzati è sempre piaciuta la musica e ai musicisti è sempre piaciuto il suo modo di scrivere. Perché ha scelto *Poema a fumetti*?

«Ho sempre letto Buzzati con grande passione, e lo ritengo uno dei grandissimi scrittori del nostro secolo. In ogni suo libro si trovano suggestioni musicali di notevole interesse; per esempio ne *Il grande ritratto* il super-calcolatore creato a immagine e somiglianza di una donna si esprime attraverso suoni di vera e propria musica elettronica. Ma sono tantissimi i casi che si potrebbero citare; sicuramente Buzzati era un autore che aveva uno spiccato senso musicale e un orecchio raffinatissimo. Non è quindi un caso che tanti musicisti a lui contemporanei lo scegliessero come librettista e collaboratore. L'idea di fare qualcosa su *Poema a fumetti* la coltivo da diversi anni; credo che per un musicista fare "qualcosa" su Orfeo sia un richiamo a cui è impossibile sottrarsi... Per me Orfeo è diventato con un processo naturale e quasi inspiegabile Orfi, e Euridice nella mia immaginazione ha il bellissimo volto di Eura. Forse a conquistarmi sono state proprio le immagini di Buzzati, la loro grande carica evocativa, la loro capacità di raccontare il mistero della morte e dell'amore con tratti invece semplici e quotidiani, così come Buzzati sapeva fare benissimo con la scrittura. Poi c'è un particolare, alla fine, che ancora una volta scarta rispetto alla storia più tradizionale di Orfeo: anche se Orfi perde Eura per sempre, qualcosa di lei gli rimane, e gli rimarrà per sempre. Ma anche qui non voglio svelare nulla di più».

A *Settembre Musica*, un paio d'anni fa, si è vista una delle prime opere a fumetti della storia (forse la prima in assoluto), *The Carbon Copy Building*, del trio Lang-Gordon-Wolf. È lì che ha capito che il matrimonio fumetti-opera poteva funzionare?

«Veramente è una storia lunga da raccontare: ho sempre progettato di fare un'opera su *Poema a fumetti*, e ovviamente doveva essere un'opera a fumetti. Nell'aprile del 1998, David Lang era in Europa e passò a Milano per lavorare un po' con noi di Sentieri Selvaggi che stavamo preparando la prima di un suo pezzo. Una sera, mentre stiamo andando in macchina a Lugano per sentire un concerto, parliamo dei nostri progetti e io racconto "... il mio sogno è riuscire a fare un'opera a fumetti..." e lui mi risponde "...ah, io sto proprio lavorando a un'opera a fumetti". Ho sbandato rischiando di finire fuori strada per la sorpresa, e poi ci siamo fatti una grande risata. Questo per chiarire che nessuno ha rubato l'idea all'altro... In realtà quando poi ho visto la loro opera, tra l'altro bellissima, mi sono molto tranquillizzato. Tra la loro e la mia operazione non c'è quasi nulla in comune. *The Carbon Copy Building* era un progetto tecnologicamente molto complesso, dove il fumetto, creato apposta, costruiva una scenografia dove agivano personaggi in carne e ossa. *Orfeo a fumetti* è molto più semplice; sono direttamente le tavole di Buz-

zati a raccontare la storia, e l'unica personificazione tra interprete e personaggio sul palcoscenico sarà quella Orfi-Omar».

Come ha lavorato con gli altri autori del progetto?
«Ho lanciato dei fili che ora inizio a raccogliere e che si concretizzeranno nello spettacolo. Con Manuel Cicchetti e lo Studio DueEffe ho già lavorato un paio di anni fa a Montepulciano e so che realizzeranno con grande inventiva i suggerimenti che gli ho proposto. La parte musicale vedrà impegnati Boccadoro, Sentieri Selvaggi e tre cantanti che hanno già collaborato con noi in più occasioni. In pratica si è creata una sorta di repubblica ideale, un gruppo di lavoro dove ciascuno porta la propria autonoma competenza e creatività a formare un progetto comune. È il grande vantaggio di un teatro musicale così agile: poter scegliere tutti i compagni di strada, uno a uno. Con Pedrini l'avventura contiene un po' più di mistero; di fatto è la prima volta che lavoriamo insieme, e con un musicista come lui so già che il momento più ricco sarà nelle prove, in quello scambio molto pratico di conoscenze ed esperienze che si ha quando ci si mette al lavoro con voci e strumenti».

Un artista trentenne come lei, che decide di vivere scrivendo musica, si sente integrato nella società in cui agisce? Oppure è un emarginato di lusso?
«Non sono un artista; al massimo un artigiano. Gli oggetti che creo, siano lavori teatrali o brani strumentali, non fanno parte di un mercato commercialmente sviluppato e non hanno una diffusione planetaria. Ma hanno un vantaggio: chi li desidera ascoltare, poi li apprezza (o anche li disprezza) veramente, con una propria autonoma scelta di gusto. Sono oggetti che non vengono consumati, ma ascoltati e valutati da un pubblico che sceglie di impegnare il proprio tempo per confrontarsi con un linguaggio magari non immediato, ma che forse lo potrà affascinare o emozionare. Non c'è nessuna dinamica commerciale, o *diktat* estetico, o imposizione editoriale, che sovrintende alle mie scelte. Così devo dire che sono abbastanza soddisfatto della mia situazione: non sono famoso, non sono ricco, non sono potente: sono libero».

Il tesoro dell'Accademia Filarmonica

di Vittorio Della Croce

L'Accademia Filarmonica di Torino, fondata all'inizio dell'Ottocento e già sede della prima scuola di musica della città, possiede un ricco archivio musicale costituito da partiture manoscritte e a stampa dei secoli XVIII e XIX. Vi figurano quasi tutti i maggiori compositori del tempo con spartiti prevalentemente operistici, fra i quali non mancano esemplari rari.
La collezione si è venuta accumulando nel corso dell'Ottocento in relazione all'attività concertistica e didattica dell'Accademia, nonché per una serie di lasciti ricevuti da soci e amici nel corso del tempo. Fra questi ultimi spicca in particolare la *Collezione Brusasco*, dal nome del musicista Luigi Cotti di Brusasco (1761-1814), ispettore dei teatri di Torino all'epoca dell'occupazione napoleonica e compositore egli stesso, che ebbe modo di raccogliere un notevole numero di partiture del suo tempo.
In particolare il Brusasco, per motivi ignoti ma individuabili nell'emergenza degli anni rivoluzionari con relativi rischi di spogliazioni di musei e biblioteche (la stessa biblioteca musicale di Padre Martini a Bologna corse seri rischi di trasferimento a Parigi), entrò in possesso di un nucleo di partiture di opere eseguite al Teatro Regio di Torino, di cui 37 complete relative alle stagioni fra il 1754 e il 1785, cioè delle copie principali che i copisti del Regio realizzarono a suo tempo dagli originali consegnati dai compositori. Per questa parte, quindi, gli spartiti dell'Accademia Filarmonica costituiscono l'unico retaggio dell'attività del Regio in tali occasioni, non avendo il teatro conservato un proprio archivio. Queste e altre partiture della raccolta Brusasco sono riferite a melodrammi seri del Settecento, musicati dagli autori più noti del tempo – Paisiello, Piccinni, Bertoni, J. C. Bach, Galuppi, Hasse, Sacchini, Sarti, Salieri, Myslivecek, Martin y Soler, Pugnani e altri – che per le loro caratteristiche specifiche, condizionate dall'attività dei cantanti castrati, interessano oggi un limitato numero di studiosi specialisti.
Tuttavia, anche fra queste opere figurano partiture per le quali è stata prevista l'esecuzione moderna: tipico il caso dell'*Annibale a Torino* di Paisiello che venne inserita nella stagione del Regio del 1990 e anche studiata, ma all'ultimo momento soppressa per motivi di economia.
Accanto alle partiture serie esiste un elevato numero di spartiti buffi, dovuti a quegli stessi e ad altri autori, in molti casi riferiti a opere rappresentate al Carignano nella seconda metà del Settecento. Di esse solo una parte è stata ripresa in epoca moderna mentre altre lo potrebbero. Lo stesso Cotti di Brusasco ha lasciato nella collezione quattro opere buffe sue, di cui *Il pallone volante* è stata ripresentata a Torino lo scorso anno.
Esiste poi un ricchissimo fondo di arie e pezzi staccati, relativi a brani che ebbero particolare voga ai loro tempi, non escluse collezioni di arie cosiddette "da baule", predilette da vari cantanti. Ed esistono pure, seppure in numero minore, partiture unicamente strumentali, raccolte per le necessità della scuola di musica e per l'attività concertistica della stessa Accademia nel secolo scorso, in particolare nel periodo in cui ne fu direttore il noto compositore Carlo Coccia. Alcune di queste musiche sono state eseguite in concerti organizzati per i propri soci e loro invitati dal Circolo Whist-Accademia Filarmonica nella sua sede di piazza San Carlo 183. Altre rarità compariranno in esecuzione pubblica nel corso di un concerto appositamente organizzato nell'ambito di *Settembre Musica* 2001.
Le collezioni dell'Accademia hanno fatto parte di un catalogo schematico compilato all'inizio del secolo scorso da Andrea Della Corte. Esse sono state tutte schedate a cura del Conservatorio «G. Verdi» di Torino e figurano nel R.I.S.M. (Repertoire International des Sources Musicales) di Kassel. Per le 37 partiture ex Regio sopra indicate, è in corso la scannerizzazione a cura di una ditta specializzata con l'appoggio finanziario della Cassa di Risparmio di Torino. La biblioteca è consultabile su appuntamento presso la segreteria del Circolo.

La verità nei dettagli

di Gianni Nuti

Recentemente si è tenuto un interessante convegno a Cagliari sul tema *Esilio ed Ebraismo*, durante il quale Dario Calimani poneva l'accento sull'importanza della scrittura nella cultura ebraica. Per evocare non serve un "monumento", simbolo puro, riparo e pietra tombale della mente, ma la "scrittura", che è realtà e simbolo allo stesso tempo. Solo richiamando dall'esilio della memoria le "emozioni" che hanno ispirato i testi e animato le narrazioni ciò che era fissato si muove, ciò che languiva si risveglia. Così è per le opere letterarie che parlano degli uomini e di Dio, di ciò che appare e ciò che è a noi invisibile. La musica scritta può essere una fonte illimitata di nuove storie di vita e di trascendenza o una scatola di segni inutili e polverosi. La sua vivezza dipende da quanto chi la rilegge osserva per essa un sacro rispetto e nel contempo la sa trasformare in un suo pensiero.

Shlomo Mintz, quarantaquattrenne violinista, raccoglie dai suoi padri quest'insegnamento: la verità che una partitura nasconde tra le note si rivela solo a chi ne distingue i più piccoli dettagli. Per questo egli conosce ciò che suona a tal punto da saper riscrivere l'opera interamente a memoria. Per questo l'intensa energia creativa generata dall'arco a contatto con le corde del suo "Zann" Stradivario del 1719 o del Guarneri del Gesù, non tracima mai oltre la limpida esposizione di quanto scritto. Una mente musicale così raffinata e completa non poteva limitarsi a interpretare la parte – seppur prestigiosa – di un tutto, non poteva insomma suonare i concerti più importanti del repertorio violinistico con l'Israel Chamber Orchestra, quella di St. Louis, di Euskadi, la Maastricht Symphony Orchestra senza prendere la bacchetta in mano. La carica comunicativa resta immutata sul podio, è semplicemente irradiata su tutto il corpo dell'orchestra. Chi è infuocato da una passione ardente s'inchina servo umile davanti a essa e a coloro che la nutrono, non si sente onnipotente solo perché talentuoso.

Mintz, che a soli undici anni ha debuttato in un concerto con la Filarmonica d'Israele e a sedici ha suonato per la prima volta alla Carnegie Hall di New York, avrebbe tutti i motivi per atteggiarsi a primadonna. Invece tratta gli orchestrali alla pari, liquida i mediocri con eleganza, avvicina il prossimo con fare affabile e caloroso. La volontà di condividere idee e vigore per spirito dialettico e democratico lo sprona a esibirsi frequentemente in trio con il pianista Itamar Golan e il violoncellista Matt Haimovitz o, occasionalmente, con altre formazioni cameristiche. Suonando anche la viola, una Carlo Giuseppe Testore del 1696, con identica padronanza e pienezza di suono.

Il colore del suono di Shlomo Mintz per l'appunto. Pieno, pastoso e ricco di armonici esso contagia tutto lo spazio circostante in una danza vibrante e serena, riflette una sensibilità per le cromie mediterranee, sempre calde anche se eclettiche e distinte. L'impiego vitalistico del suo corpo, che contagia il pubblico attraverso movimenti così fluidi da sembrare d'ordinaria quotidianità, così armoniosi da fondersi con la musica stessa, è tipico degli artisti del Sud. Sarà per questo che il violinista, nato a Mosca ed emigrato in Israele ad appena due anni, possiede una casa in Italia sul Lago Maggiore, sulle cui rive si è esibito molte volte nell'ambito delle Settimane Musicali di Stresa: nel 1985 e nel 1988 con il pianista Ostrovsky, nel 1990 con il New York Amati Trio, nel 1992 con la Israel Chamber Orchestra quale direttore e solista, nel 1995 con il pianista Georges Pludermacher e nel 1999 con la pianista Adrienne Krausz. Sarà per la bellezza di quel paesaggio d'acqua e sole o per la carica d'umanità dei suoi abitanti.

Chi è stato studente di musica sa bene quanto un insegnante perfetto non comunica come un artista che offre la sua personale testimonianza. Spesso c'è la stessa differenza che corre tra una lapide e uno scritto: la prima indurisce la mente, il secondo, la feconda. Se Shlomo Mintz ha ereditato dal suo popolo la capacità di agire in equilibrio tra il rispetto per un testo e la libertà nell'interpretarlo ha sentito anche il dovere di non disperdere il lascito, ma di affidarlo al futuro. Per questo tiene un corso estivo di alta qualità per giovani talenti di tutto il mondo che si tiene nel Kibbutz Eilon (Israele), *masterclass* alla Manhattan School of Music, al Cleveland Institute e al Conservatorio di Parigi. Siamo sicuri ch'egli insegnerà l'estro nell'alimentare l'immaginazione e il rigore nella scelta dei mezzi per esprimerla con entusiasmo e signorilità.

Shlomo Mintz
e a destra Itamar Golan

GIOVEDÌ 19 APRILE serie blu
CONSERVATORIO ore 21

Shlomo Mintz *violino*
Itamar Golan *pianoforte*

Beethoven
Sonate per violino
e pianoforte

INTERVISTA

Viaggio al centro del violoncello

di Filippo Fonsatti

Quando lo raggiungo al telefono nella sua casa di Castelfranco Veneto, Mario Brunello è sotto l'effetto del *jet-lag*: è appena sbarcato dal Giappone, dove nel giro di due settimane ha suonato da solo e in duo con il pianoforte, ha diretto un'orchestra e si è esibito accompagnato da un'altra, ha tenuto una *masterclass*.

Maestro, parliamo del programma del suo concerto torinese: la *Suite n. 2 in re minore* di Bach da una parte, Ysaÿe, Dallapiccola, Zimmermann e Sollima dall'altra. Non è un po' drastica la cesura?
«Bach è l'inizio di tutto quanto è stato scritto per violoncello solo. Ed è forse anche la fine, perché uno sperimentatore come lui non è più esistito fino ai giorni nostri. C'è un buco di centottant'anni – lasciando da parte i didatti dell'Ottocento – prima che Max Reger riprenda a comporre cose importanti per lo strumento solo: un *black-out* lunghissimo determinato anche dalla difficoltà di inventare qualcosa di nuovo dopo la rivoluzione bachiana. Il programma riflette questo stato di fatto».

Qualche cenno sui brani meno noti?
«Dallapiccola ha scritto *Ciaccona, Intermezzo e Adagio* insieme all'amico Gaspar Cassadó: è un brano cui tengo molto ed eseguo spesso, congeniale allo strumento, l'unico vero esempio di dodecafonia pura applicata al violoncello solo. La *Sonata op. 28* di Ysaÿe è quasi sconosciuta, presuppone un grado estremo di virtuosismo ed è interessante per l'uso che viene fatto delle armonie. *Alone*, il pezzo di Sollima che come tutti sanno è un eccellente violoncellista, incarna nel modo migliore la sua esaltante e originale vena mediterranea. Infine i *Quattro brevi studi*, scritti da Bernd-Alois Zimmermann poco prima di suicidarsi, assumono il significato di un testamento. Viene applicato un nuovo sistema di scrittura ritmica, che a parer mio poteva condurre molto lontano: il tempo è correlato alla distanza tra le note, più sono distanti più è dilatata l'esecuzione».

Non rischia di sentirsi troppo solo sul palco del Conservatorio, abituato com'è a suonare in mezzo a tanta gente?
«Suonare insieme ad altri è la cosa che amo di più in assoluto e mi capita spessissimo. Per questo apprezzo le occasioni che mi si offrono di stare da solo sul palco, di gestire in modo autonomo lo spazio, il tempo e i respiri. Ogni tanto sento proprio il bisogno di "appartarmi"».

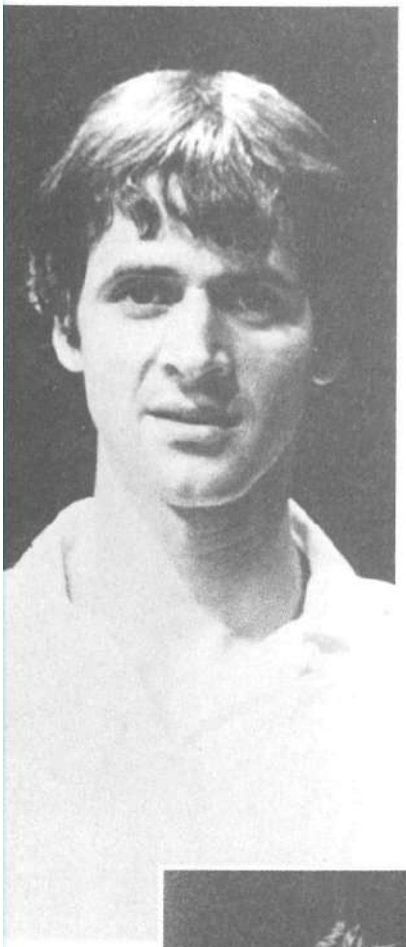
Lei torna a esibirsi da solista all'Unione Musicale (mercoledì 11 aprile, Conservatorio, ore 21, serie blu) dopo avere intrapreso e praticato in modo assiduo la direzione d'orchestra: come ha influito questa esperienza sul suo modo di suonare?
«Innanzi tutto mi ha consentito di ampliare la gamma dei colori sul violoncello: mentre si dirige si hanno in mente colori che si pretendono dai colleghi strumentisti e ci si rende conto che si possono realizzare. Ora quei colori li cerco sul mio strumento, presto molta attenzione al timbro e al fraseggio cercando di imitare la varietà che scaturisce dal lavoro collettivo delle tante personalità che costituiscono un'orchestra. E poi il fatto di aver convinto altri musicisti a suonare secondo la mia idea interpretativa mi ha dato maggiore sicurezza e convinzione come strumentista».

È più facile dirigere o suonare?
«Diciamo che fare musica non è mai facile. L'esecuzione strumentale implica un grande impegno a livello atletico-muscolare, occorre allenarsi per migliorare la tecnica. Dirigere presuppone un minore allenamento fisico ma per me è molto più faticoso, le prove con l'orchestra sono molto dure, richiedono un'energia e una concentrazione enormi».

In futuro Mario Brunello continuerà ad agire nella doppia veste di direttore e strumentista, oppure sceglierà una delle due carriere?
«Paradossalmente questi cinque anni di esperienza in qualità di direttore d'orchestra mi hanno fatto venire ancor più voglia di suonare, anche le cose che prima snobbavo un po', come i grandi concerti di repertorio. Mai come adesso ho avuto così tanta voglia di divertirmi suonando. Sul fronte della direzione si sono aperte prospettive interessanti. Da poco sono stato nominato "direttore ospite principale" di un'orchestra piccolo-sinfonica a Tokyo, composta da prime parti di complessi giapponesi, europei e statunitensi. È un grande onore perché si tratta di un'orchestra straordinaria che si esibisce in una sala stupenda. Mi hanno offerto di tornare con regolarità nei prossimi anni e devo dire che la proposta è allettante».

Al pubblico dell'Unione Musicale, attraverso una presenza costante nel corso delle ultime stagioni, ha proposto molti brani di rara esecuzione, penso ad esempio al Novecento storico italiano: ritiene che sia dovere e responsabilità dell'interprete "educare" gli ascoltatori?
«All'inizio della carriera mi ero imposto di arricchire il repertorio inserendo tutti gli anni qualche cosa di nuovo. Poco alla volta l'imposizione si è trasformata in curiosità. Questa ricerca ha ampliato i miei orizzonti, facendomi apprezzare della musica che prima ritenevo non degna di attenzione. Mi sembra che il pubblico abbia reagito bene alle mie proposte. Ma credo che l'esecuzione di musiche rare sia un dovere dell'interprete che prescinde dalla necessità di "educare" gli ascoltatori. Quando scelgo il programma di un concerto non lo faccio con intenti didascalici ed educativi, lo faccio soprattutto perché mi piace eseguire quelle musiche».

Mario Brunello



INTERVISTA

Petrassi, da quarantotto a venticinque

di Nicola Campogrande

Alessandro Solbiati è un compositore cordiale. Fedele alla scuola delle vecchie avanguardie, riesce a parlartene con un affetto, un rispetto che non è così facile trovare, oggi, in chi ha quarantacinque anni. Molti hanno rinnegato un certo linguaggio, se ne sono allontanati, lo considerano, in fondo, *out*; lui ci crede e se ne sente fortemente erede. La sua cordialità viene fuori quando racconta della partitura che ha trascritto per l'Orchestra d'archi italiana (in concerto mercoledì 4 aprile, Conservatorio, ore 21, serie verde): «*Poema* è un assoluto capolavoro di Petrassi, e oltre a essere straordinaria musica propone un'esemplare figura di compositore, quella di un musicista confermatissimo e che pure, ben oltre i 70 anni, si mette in gioco un'altra volta, imboccando una strada tecnico-espressiva completamente nuova. In tutta la partitura aleggia una sorta di utopismo che inizia proprio dall'organico: 4 trombe e 48 archi soli! Ma mi piace leggere una sorta di utopismo anche nella ricerca di mondi sonori assolutamente nuovi, come nell'inizio scuro, materico, ai confini del suono-rumore».

Che cosa ha significato trascrivere – in questo caso "ridurre a 25 archi" – una partitura come *Poema*?

«Ho sempre pensato che trascrivere, mutare la strumentazione o strumentare sia una sorta di atto d'amore per quanto si va trascrivendo, perché bisogna aderire all'opera in gioco fino a farsela risuonare dentro; così è stato per me nel caso della strumentazione per ensemble effettuata dei *Moments musicaux* di Schubert. Però un conto è lavorare su un compositore del passato e un conto è avere a che fare con la partitura di un compositore vivente: si forma una sorta di inevitabile pudore. L'operazione doveva consistere nella semplice riduzione dell'organico degli archi, ma semplice non è stato, perché comportava una serie di scelte piuttosto difficili da risolvere: eliminare qualcosa? O dividerlo? Come lasciare un gioco timbrico di vuoti-pieni o di passaggi tra strumenti quando "tutti" servono sempre? Alla fine ho un po' giocato, ma sempre con la maggior fedeltà possibile per l' originale».

Markus Stockhausen

Paul Meyer

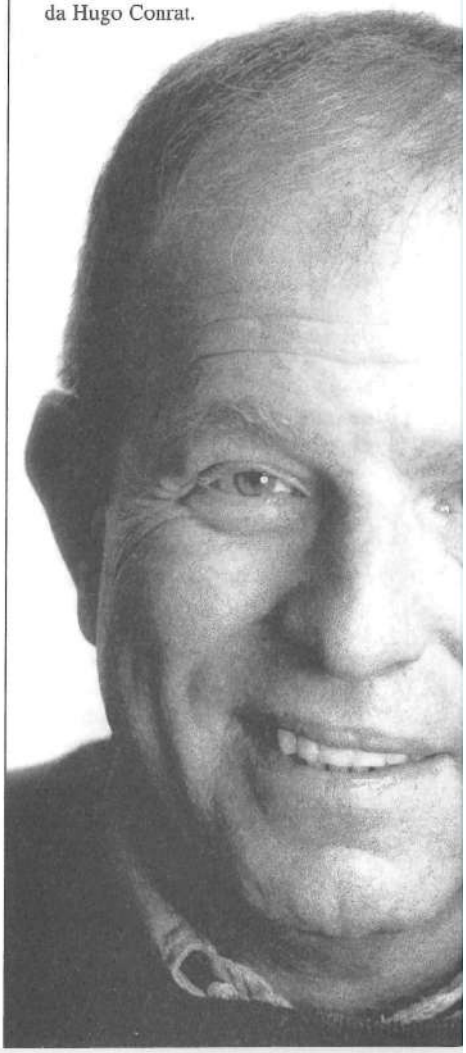
Petrassi come ha reagito?

«Ottenere dal Maestro il permesso di realizzare la trascrizione per l'ottima Orchestra d'archi italiana di Mario Brunello (altro esempio di splendido modo di concepire il far musica oggi) è stata una grande gioia. Spero che il risultato sia buono e Petrassi soddisfatto. A me resta innanzitutto la felicità di aver potuto "dialogare" con ogni nota di uno dei più bei pezzi degli ultimi trent'anni».

Quattro voci per Gage

di Marina Pantano

Si racconta che Brahms era arrivato al punto di distruggere un suo giovanile quartetto per archi e che poi aveva atteso ben vent'anni prima di pubblicarne un altro. Per contro non nutrì la stessa inibizione nei confronti della combinazione di quattro voci accompagnate dal pianoforte. Questa formazione molto libera, dove tutte le voci non sono forzatamente coinvolte e la musica è poco asservita ai versi poetici, fu coltivata con successo, per un totale di sessanta brani, dal compositore di Amburgo. Tra le varie raccolte spiccano quella dei *Liebeslieder-Walzer op. 52* del 1868-69 su testi di Georg Friedrich Daumer e gli *Zigeunerlieder op. 103* del 1887 su testi tradizionali zigani tradotti in tedesco da Hugo Conrat.



La fierezza del mondo zigano nella raccolta di *Lieder* brahmsiana si accompagna a una libera scelta di brani di Schubert, Britten, Gounod e dello stesso Brahms nel concerto del prossimo 26 aprile al Conservatorio (Unione Musicale, serie gialla) dedicato appunto al quartettismo vocale. Protagonisti Irwin Gage e quattro cantanti dediti abitualmente, oltre che alla lirica, anche al canto da camera. Il pianista americano, praticamente il maggiore accompagnatore di *Lieder* al mondo, per intuito e grazie alla straordinaria capacità di assecondare la linea del canto e allo stesso tempo di scoprire, sempre con estrema misura e senza manie di protagonismo, tutto il territorio pianistico che fa da sfondo e che è da mettere in rilievo, riesce sempre a radunare attorno a sé le voci più diverse e più sensibili all'arte vocale cameristica. In questa occasione avremo di fronte quattro voci, giovani ma già affermate e in costante ascesa nel panorama internazionale. È il caso del giovanissimo soprano svizzero Rachel Harnisch e del contralto polacco Urszula Kryger, entrambe vincitrici di concorsi prestigiosi (l'International Schubert Competition di Vienna, la prima e l'ARD di Monaco, la seconda) e molto versatili. Lo statunitense James Taylor si dedica principalmente alla musica oratoriale e al repertorio concertistico (Bach è il suo autore di riferimento), pur avendo un repertorio praticamente illimitato. Dietrich Henschel, infine, berlinese, allievo di Dietrich Fischer-Dieskau, è uno dei baritoni più richiesti in Europa grazie al successo ottenuto nel ruolo del protagonista nel *Dottor Faust* di Ferruccio Busoni andato in scena a Lione nel 1997.

Irwin Gage

Una rifondazione del quartetto

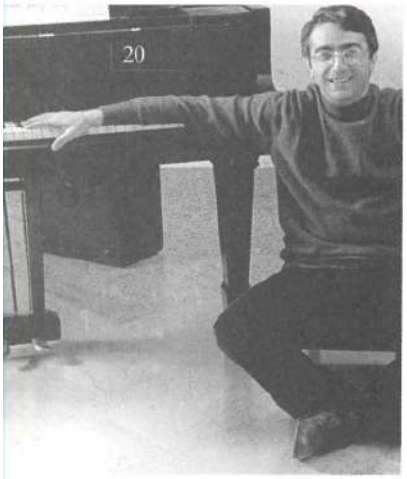
di Angelo Chiarle

Sono passati oramai più di 15 anni da quando, nel 1985, tre musicisti austriaci, i violinisti Erich Höbarth e Andrea Bischof, la violista Anita Mitterer, insieme con il violoncellista francese Christophe Coin, conosciutisi a Vienna suonando nel Concentus Musicus di Nikolaus Harnoncourt, costituirono un nuovo quartetto con la non piccola ambizione di rinnovare l'interpretazione del repertorio classico, partendo proprio dal cuore, ovvero da Mozart, Haydn, Beethoven e Schubert. La loro è stata senza dubbio una partenza brillante. Nel 1991 l'incisione dei Quartetti di Mozart dedicati a Haydn (Astrée) venne giudicata miglior disco classico dell'anno. Le successive incisioni del Quatuor Mosaïques hanno continuato a mietere allori. Nel 1993 il cd con i *Quartetti op. 20* di Haydn ha vinto il premio Choc, il Diapason d'oro, nonché il prestigioso Gramophone Award, che nel 1996 è stato assegnato anche al cd con i *Quartetti op. 33*. Anche l'incisione dei *Quartetti op. 77* di Haydn ha vinto il Diapason d'oro, il premio Choc ed è stato inoltre designato Événement exceptionnel da Télérama. Diversi riconoscimenti ha avuto anche il disco con i tre *Quintetti con pianoforte* di Boccherini del 1994.

A questa schidionata di premi va, naturalmente, aggiunta un'attività concertistica che è andata facendosi vieppiù consistente e prestigiosa, con numerosissime esibizioni a Vienna, Londra, Bruxelles, Parigi, Edimburgo, Praga, Lucerna, Aix-en-Provence, Bonn, Berlino, Salisburgo, Stati Uniti e Canada, nonché Roma, Padova, Firenze, Palermo, Perugia, Milano, Bologna e adesso Torino.

Se all'inizio si poteva pensare solo a un *exploit* fortunato, dopo tanti successi davvero mi sembra si possa affermare che il Quatuor Mosaïques ha inaugurato una nuova frontiera dell'interpretazione del quartetto d'archi. Ha fatto breccia, ormai definitivamente, l'intuizione di questi quattro giovani strumentisti di utilizzare la peculiare chiarezza timbrico-espressiva degli strumenti d'epoca come ipotesi di partenza per un raffinatissimo lavoro poetico di cesello del dettaglio più minuto. Questa «straordinaria penetrazione interpretativa» (hanno scritto su di loro) si abbina a una abilità tecnica di eccellente caratura.

Lunedì 9 aprile prossimo (Conservatorio ore 21, serie L'altro suono) al pubblico torinese il Quatuor Mosaïques presenterà un programma che attende ancora un'incisione: il *Divertimento op. 17 n. 4* e il *Quartetto op. 64 n. 4* di Haydn, inframmezzati dal *Quartetto op. 41 n. 1* di Schumann.



Dopo l'esordio napoletano al Teatro San Carlo il 2 e il 3 aprile, il **5** e il **6 aprile** arrivano al **Lingotto** di Torino il pianista **Giuseppe Scotese** e **Jeanne Loriod** alle *Ondes Martenot*. Profondo conoscitore della musica contemporanea, Scotese è stato protagonista di importanti prime esecuzioni di compositori viventi. La Loriod, allieva di Martenot al Conservatorio di Parigi, fu la prima studentessa a ricevere la medaglia per le *Ondes Martenot*; nel corso della sua carriera ha contribuito notevolmente all'attività di ricerca sul suo strumento. **Mercoledì 11 e giovedì 12 aprile** è invece la volta di **Christian Zacharias**, allievo della Slavin di Perlemuter. Vincitore di importanti concorsi internazionali, è considerato uno dei più grandi pianisti tedeschi di oggi. Una particolarità: non esegue musica contemporanea.

Dall'alto
Giuseppe Scotese
Christian Zacharias
Jeanne Loriod

Un giovane dinosauro in orchestra

Macché violoncello o pianoforte! Fin da bambino a Maurice Martenot (Parigi 1898-1980) frulla in testa l'idea di inventarsi un nuovo strumento. Elettronico, per giunta. Forse qualcuno gli ha raccontato del *telharmonium*, dell'*etherophone* o dello *sferophone*, aggeggi strani ed enormi, più che strumenti musicali, che tentavano di emettere suoni attraverso l'elettricità. Martenot è testardo e nel 1928 la sua invenzione debutta all'Opéra. È un apparecchio elettrofono monodico a tastiera costituito da due generatori ad alta frequenza, un oscillatore, condensatori inseriti in circuito, sette tubi elettronici, un altoparlante e un risonatore. Usando filtri diversi che agiscono sugli armonici del suono fondamentale si modifica il timbro e lo spettro dinamico è vastissimo.

Le variazioni dell'altezza del suono sono ottenute sia pigiando i tasti di una tastiera di sette ottave sia infilando l'indice della mano destra in un anello attaccato a un cordino che agisce su un condensatore rotante. Questi due modi di suonare hanno possibilità espressive complementari: l'esecuzione sulla tastiera si apparenta al modo di suonare strumentale, quello con l'anello al canto vocale. Oltre a *glissando* e microintervalli, le *Ondes Martenot* – così si chiamano, e in francese è femminile – rendono possibile il vibrato che dipende integralmente dai gesti dell'interprete, sia per quel che riguarda la velocità sia per l'ampiezza delle oscillazioni. «Se lo strumentista ne possiede la tecnica – sostiene Jeanne Loriod, docente al Conservatorio, all'École Normale de Musique e alla Schola Cantorum di Parigi – prova la sensazione che lo strumento sia un prolungamento del suo sistema nervoso, talmente è fedele la relazione tra il suo pensiero musicale e il risultato sonoro. Visto che non interviene alcun elemento automatico, l'interpretazione assume un carattere di "espressione umana diretta", come scrisse Vincent d'Indy all'inventore».

Jolivet, Varèse, Honegger, Milhaud, Bussotti sono alcuni dei compositori che hanno usato le *Ondes Martenot*, cui Olivier Messiaen destina un ruolo concertante nella *Turangalîla-Symphonie* (1946-48): «Tutti possono udirne il suono penetrante, anche nei momenti di parossismo, quando domina il fortissimo con la sua voce espressiva e sovracuta. Io ne faccio uso anche nel registro grave e in momenti di dolcezza. Qui ho impiegato tre diffusori speciali: l'*Espace* (generoso da lontano), la *Palme* (vibrazioni per simpatia) e il *Metallico* (a ciascun suono corrisponde la risonanza di un gong piazzato nel diffusore)».

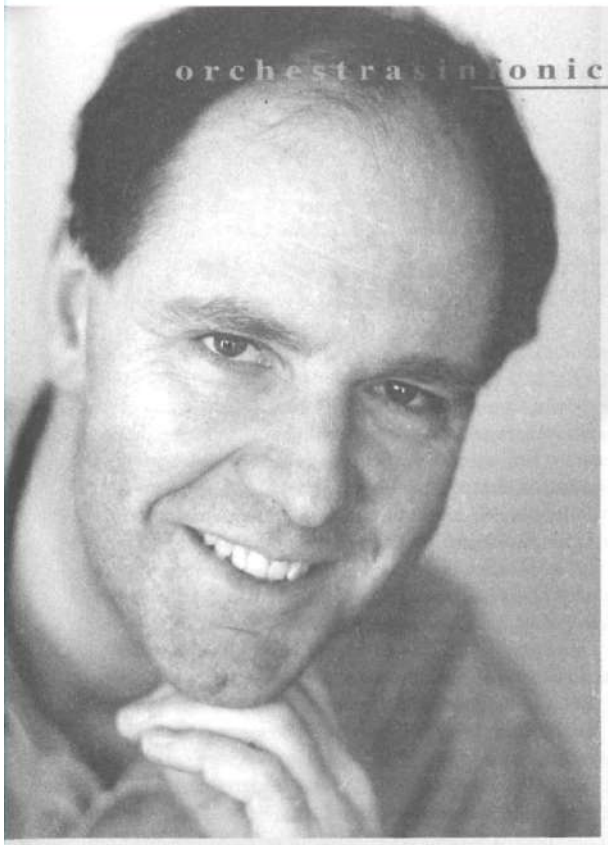
Anche le Folies-Bergères hanno le *Ondes Martenot* per accompagnare le riviste. Ma come le tette a coppa di *champagne* delle soubrette sono *demodé* rispetto alle maggiorate virtuali, anche l'*Onde Martenot* sembra un dinosauro del giurassico vicino a computer e *live-electronic*. Così giovane in confronto al violino, così vecchio rispetto alla tecnologia. (*f.f.*)

Dalla-Piccola musica notturna

Prima di entrare in sala per il concerto, guardate in alto e fissate, nel piccolo riquadro di cielo che si fa spazio tra i palazzi, tre punti, tre soli punti. Fate silenzio intorno, allontanate voci e rumori verso il fondale della percezione. Ora potete accomodarvi e riconoscere quei tre segni appena l'orchestra attacca la *Piccola musica notturna*. Quei tre istanti, accenni a un pensiero vago e inconcluso, s'evolvono senza dirigersi verso alcuna meta. Un pensiero notturno, come un follicolo che fluttua sulle palpebre chiuse, s'allunga e contrae, schizza improvviso e s'arresta. I timbri scorrono lungo cromie lunari, tratteggiano questo frammentato soliloquio con precisione adamantina. Non aspettatevi un racconto, ma una miriade di minuscole storie incompiute. Tre note, tre sole note parlano di un'intera notte estiva, popolata di suoni bui e rimembranze del giorno e dell'ombra di un'anima. «*Io passeggio in questo vecchio paese / solo come un fantasma*», come recitano i versi conclusivi di *Noche de Verano* (*Notte d'estate*), la poesia di Antonio Machado annotata sulla partitura.

Non è così indispensabile avere familiarità con la dodecafonia per apprezzare la musica di Dallapiccola, pertinace sacerdote della serialità. Essa è un mezzo, non un'estetica, così come sancito dagli stessi compositori in occasione del Primo Convegno Dodecafonico (1948), organizzato da Malipiero a Milano, che sigla la fine di quella che Berio aveva definito "ragioneria dodecafonica". Certo non ci si può aspettare commozione se la s'intende sinonimo d'"intenerimento", ma senz'altro è musica che *cum-movet*, induce a muoversi, talora scuote. Dei ragionieri ci siamo sbarazzati da tempo, restano gli artisti autentici che, nelle turbolenze politico-ideologiche, hanno conservato il senso dell'arte come espressione di sé e del mondo. Dallapiccola è campione tra questi. Composta in appena una settimana nell'aprile del 1954 su commissione di Hermann Scherchen per il Festival delle Jeunesses Musicales di Hannover, l'opera riflette infatti la natura liminare dell'autore, nato in Istria, recluso in Austria, naturalizzato fiorentino. Il rigore artistico e morale, l'inclinazione verso un meditato sperimentalismo linguistico sono d'impronta mitteleuropea, mentre il lirismo è frutto d'approfondite frequentazioni verdiane e di attaccamento alla terra italica. Quanto alla sensibilità per il colore dei suoni occorre risalire all'accezione francese della mediterraneità, quella di Ravel e Debussy.

Se non lo avete fatto prima d'entrare, alzate il capo alla notte, non troverete la mappa di un sistema compositivo, ma tre punti di luce bianca fissa e tremolante insieme... (*g.n.*)



Storiche sale

di Giangiorgio Satragni

Dopo il successo della tournée di pochi anni fa, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI torna in Svizzera per una serie di concerti organizzati da Manfred Gerber di Music Promotion, la medesima agenzia che portò a notorietà il complesso in questo paese e organizzò il fortunato viaggio tedesco nell'autunno del 1999. Col suo direttore Eliahu Inbal e il solista di viola Christoph Schiller, l'OSN RAI porterà in giro lo stesso programma torinese del 20 e 21 aprile, replicato il 22 a Firenze: la *Piccola musica notturna* di Dallapiccola, l'elaborazione fatta da Berio in forma di concerto della *Sonata op. 120 n. 1* di Brahms, la *Prima Sinfonia* di Mahler.

Dal 25 al 29 aprile saranno cinque concerti in cinque serate in cinque posti diversi, tre nella Svizzera francofona, due in quella tedesca, iniziando da Ginevra e dal suo celebre Victoria Hall, sala dalla storia piuttosto curiosa. Venne infatti fatta costruire fra il 1891 e il 1894 dall'allora console inglese Daniel Fitzgerald Packenham Barton, che la intitolò alla sua sovrana, la regina Vittoria. Donata alla città nel 1904, è sempre stata il crocevia della vita concertistica ginevrina, ospitando allora come oggi i più bei nomi del mondo musicale. È anche la sede dell'Orchestre de la Suisse Romande, le cui cure sono affidate a un italiano emigrato e rispettato all'estero, Fabio Luisi: si tratta della medesima orchestra che suona l'opera, con funzione di complesso stabile, al vicino Grand Théâtre, ben conosciuto anche a livello internazionale per la qualità delle produzioni. D'altro canto, non vi è necessità di ricordare quanto Ginevra sia città internazionale e come questo carattere si rifletta anche nei frequentatori dei concerti, avvezzi al meglio.

Le altre sale di città francofone stanno nel circuito frequentato pure dalla stessa orchestra romanda: la Salle de Musique a La Chaux-de-Fonds, ma soprattutto il Temple du Bas della vicina Neuchâtel. Non è il solo luogo di Neuchâtel dove si faccia musica, perché vi è pure la Maison du Concert e la Salle de concert du Conservatoire: tuttavia il Temple du Bas rivela un sorprendente legame con Torino. Con i suoi 850 posti è la sede ritenuta ideale dal complesso lì residente, l'Orchestre de chambre de Neuchâtel, che per tanti anni nel dopoguerra fu animata con vera passione da un violinista, direttore e compositore torinese, Ettore Brero.

L'Orchestra RAI si sposterà poi nella Svizzera germanofona, andando nella capitale economica e centro pulsante della Confederazione, ovvero Zurigo. E andrà a suonare proprio nel crocevia del concertismo elvetico e internazionale, la sala grande della Tonhalle, quasi in riva al lago zurighese. Sede della più antica orchestra sinfonica svizzera, la Tonhalle-Orchester, fondata nel 1868, essa fa capo alla Tonhalle-Gesellschaft che promosse la costruzione dell'edificio, inaugurato nel 1895 da Johannes Brahms, il quale vi diresse il proprio *Triumphlied op. 55*. Nel Novecento Zurigo con la Tonhalle fu uno dei centri più vivi nel promuovere e offrire al pubblico la musica nuova: basti pensare all'attività di Paul Sacher alla testa del Collegium Musicum, che commissionò opere a tutti i più grandi compositori del tempo, i cui autografi si trovano oggi nel preziosissimo forziere della Paul-Sacher-Stiftung di Basilea. Ciò vuol dire che la tradizione musicale zurighese sta fra le più alte e che i maggiori artisti non soltanto passano di lì, ma vi risiedono pure. Lo sa molto bene il pubblico, piuttosto esigente perché decisamente viziato, avvezzo a frequentare, sulla sponda lunga del lago, il celebre Opernhaus, il teatro d'opera in cui hanno la piacevole abitudine di presentarsi con regolarità veri big del canto: Edita Gruberova – che a Zurigo abita – Cecilia Bartoli, Agnes Baltsa oppure Francisco Araiza, José Cura, Thomas Hampson e tanti altri. È un luogo molto amato per esibirsi anche da bacchette famose, specie Nikolaus Harnoncourt, che vi ha diretto perfino *Aida*, mentre in genere il repertorio italiano è appannaggio di Nello Santi e quello tedesco di Franz Welser-Möst, direttore stabile che tuttavia spazia attraverso il repertorio. Lo stesso Eliahu Inbal è stato impegnato in questo teatro, qualche anno fa, per *Carmen*.

Dopo aver quindi toccato le due città svizzere più importanti, Ginevra e Zurigo, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI andrà a concludere il suo viaggio nella capitale amministrativa, Berna. Sarà ospite al Casino, che non è la sala da gioco, ma la sala da concerto che funge da sede per la Berner Symphonie Orchester, anch'essa con i suoi anni di storia, essendo nata nel 1897. Anche in questo caso sussiste un legame con l'Italia e con Torino, perché dal 1990 il direttore stabile di questa orchestra è Dmitrij Kitaenko, vecchia conoscenza della nostra Orchestra e del nostro pubblico.

Christoph Schiller

Tournée in Svizzera

mercoledì 25 aprile Ginevra
giovedì 26 aprile La Chaux-de-Fonds
venerdì 27 aprile Neuchâtel
sabato 28 aprile Zurigo
domenica 29 aprile Berna

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Eliahu Inbal *direttore*
Christoph Schiller *viola*

Dallapiccola
Piccola musica notturna, danza pantomima per orchestra da una poesia di Machado

Brahms – Berio
Opus 120 n. 1 per viola e orchestra

Mahler
Sinfonia n. 1 in re maggiore (*Titan*)

Precedono la tournée in Svizzera gli appuntamenti torinesi di **venerdì 20** e **sabato 21 aprile** (con una parentesi fiorentina **domenica 22** per la stagione del Maggio Musicale). Il maestro **Eliahu Inbal**, direttore onorario dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, protagonista indiscusso del podio dell'OSN per il mese di aprile, sarà affiancato per questo appuntamento dal violista **Christoph Schiller**. Allievo di Janzer e Giuranna, Schiller è molto attivo sulla scena mondiale sia come solista sia come camerista. È docente alla Basle Music Academy e alla Menuhim Academy.

Energia e passeggiate

di Giorgio Pestelli

Nato a Riga nel 1943, **Mariss Jansons** ha studiato con Swarowsky e Karajan. Assistente di Evgenij Mravinskij nell'Orchestra Filarmonica di Leningrado (oggi San Pietroburgo), ne diviene direttore principale dal 1985; è stato direttore stabile della Oslo Filharmoniske Orkester, direttore ospite principale della London Philharmonic Orchestra e direttore stabile della Pittsburgh Symphony Orchestra. È docente di direzione d'orchestra al Conservatorio di San Pietroburgo.

La **Gustav Mahler Jugendorchester** è nata a Vienna nel 1986 su iniziativa di Claudio Abbado. Dal 1992 è aperta ai musicisti di età inferiore ai 26 anni provenienti da tutta Europa. Ha collaborato con importanti direttori, tra cui Boulez, Chailly, Marriner e Bychkov. Nel 1997 ha tenuto un concerto a Sarajevo per il quale Fabio Vacchi ha creato una versione per grande orchestra della sua composizione *Dai calanchi di Sabbiuno*; nel 1999 ha compiuto la prima tournée negli Stati Uniti, in Venezuela e a Cuba.

Mariss Jansons
e la Gustav Mahler Jugendorchester

Brahms
Quarta sinfonia

All'epoca della *Quarta sinfonia* (1885) Brahms aveva poco più di cinquant'anni (anche se tutti tendiamo a pensarlo più vecchio), e sotto il clima crepuscolare della *finis Austriae* si muove in realtà un'esuberante energia inventiva; con un vero virtuosismo compositivo Brahms unisce livelli linguistici differenti e tiene assieme le cose più disparate: incominciando dagli estremi della più disarmata semplicità (l'esordio del primo movimento) e del più complesso lavoro costruttivo (le variazioni sul tema di ciaccona del finale). Lungo tutta l'opera la semplicità è esibita mentre la dottrina è nascosta: basta considerare come il tema dalla *Cantata BWV 150* di Bach, fondamento dell'ultimo movimento, compare non meno di trenta volte, ma l'ascoltatore non lo percepisce mai nei suoi tratti distintivi in modo immediatamente riconoscibile. Scoperta cantabilità e contrappunto bachiano sono solo i due poli della varietà linguistica della *Quarta sinfonia*; un altro è il carattere zigano ungherese di pizzicati e ritmi sincopati, assorbito come per miracolo nell'equilibrio del sinfonismo classico; impressiona poi l'intuizione di quelle macchie sonore (viole e violini divisi) che sembrano anticipare Debussy; nel meraviglioso *Andante moderato*, aperto da un romanticissimo tema del corno, ogni suono trascolora sul precedente, nota su nota, timbro su timbro. Il fatto è che nella *Quarta sinfonia* gli stimoli verso novità di superficie tacciono del tutto: Wagner era morto nel 1883, e i suoi ferventi seguaci, come Bruckner o Hugo Wolf, erano avvertiti da Brahms con troppa distanza per ricavarne incitamenti alla modernità: in questo suo ultimo capolavoro sinfonico conta sopra tutto il dominio di quel grande stile in cui si compendia l'"eroismo borghese" del compositore.

Musorgskij-Ravel
Quadri da un'esposizione

Questa famosa "suite" di Musorgskij deve la sua origine a una mostra di disegni e acquerelli di Victor Hartman, giovane pittore morto nel 1874 lasciando una quantità di progetti e abbozzi da cui trapelava un forte interesse per la cultura nazionale russa; un anno dopo la scomparsa dell'artista i suoi ammiratori organizzarono la mostra e nello stesso anno Musorgskij completò i suoi *Quadri da un'esposizione*, felice di poter ampliare i confini della musica con un aggancio alla vita reale di immagini e colori. Tuttavia, il vero senso del lavoro non è nella pura riuscita descrittiva, ma nel rapporto stabilito fra i dieci pezzi dal titolo ispirato ai "quadri" e i cinque, denominati "passeggiata", che rappresentano l'autore e la sua riflessione soggettiva; accanto all'inventiva abbagliante dei quadri, si svolge pertanto la parallela vicenda delle variazioni sul tema della "passeggiata". La superba qualità della partitura di Ravel (del 1922 e destinata a eclissare altre trascrizioni sullo stesso testo) supera il semplice rivestimento e approda a un'opera quasi nuova; come altrettanti personaggi restano nella memoria i timbri della tromba nel tema della "passeggiata", il basso tuba e il flauto in *Gnomus*, il favoloso e assonnato sassofono del *Vecchio castello*, le leggerezze dei giochi infantili alle *Tuileries* (su echi di nenie russe, assai più che parigine), il peso sonoro di *Bydlo*, il pesante carro polacco da trasporto agricolo che sentiamo avvicinare, strepitare e allontanarsi. Nel *Balletto dei pulcini nei loro gusci* (uno schizzo di Hartman si riferiva in effetti a un balletto), Ravel distilla le proprie visioni infantili già sfruttate in *Ma mère l'Oye*; *Samuel Goldenberg e Schmuyle*, l'ebreo ricco e quello povero, è uno studio di caratteri (già geniale nell'originale per pianoforte) che l'invenzione timbrica di Ravel potenzia fino all'evidenza plastica. E i contrasti continuano, rinforzandosi a vicenda: al *Mercato di Limoges* si oppongono le stupende tetraggini di *Catacombae*, al tumulto feroce di *La capanna dalle zampe di gallina*, la micidiale strega *Baba-Yaga* delle fiabe russe, segue la statica poderosa della *Grande porta di Kiev*, sovrastata infine dalla riapparizione in *fortissimo* del tema della "passeggiata".

INTERVISTA

Il timbro malinconico di Alexandra Zabala

Colombiana, a diciannove anni è stata invitata a interpretare Anna Glavari nella *Vedova allegra* al Teatro Colon di Bogotà, facendo notizia: era anche finalista alla *Luciano Pavarotti Competition* di Filadelfia, intanto aveva incastrato nell'agenda un concerto corale a Roma e così – «con un'incoscienza enorme», dice oggi – si è ritrovata improvvisamente a dover gestire una carriera che premeva. Tanto che la sua maestra di canto è stata costretta a darle un *aut-aut*: continuare a lavorare, ma perdere la voce in cinque anni, oppure andarsene, facendo sacrifici e studiando. Lei ha fatto le valigie, ha vinto una borsa di studio del governo colombiano per venire a studiare a Bologna con Geneviève Ians e ora sta muovendo passi importanti, nell'opera e nella liederistica. Nel frattempo ha ottenuto il diploma di italiano all'Università per stranieri di Siena e dialogare con lei è davvero una delizia.

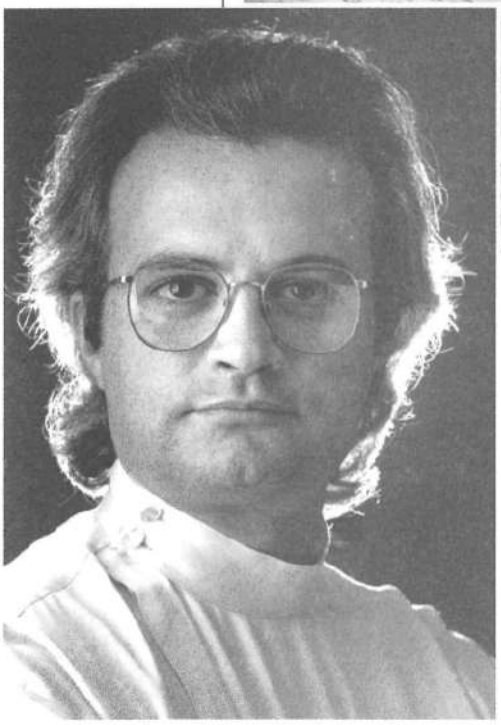
Lei mette in repertorio pagine molto diverse: dalla musica barocca alla *Bohème*, da Monteverdi a Donizetti. Ma che voce ha?
«Sono un soprano lirico leggero e quindi affronto sia un repertorio "leggero" che partiture liriche. Ovviamente sono giovane, ho venticinque anni, e non posso cantare il "lirico spinto": mi dedico perciò di più alla musica del Settecento, al belcanto, e quando affronto ruoli lirici scelgo quelli più dolci, come la Mimì della *Bohème*, così morbida, così sentimentale... Forse anche perché ho questo timbro un po' malinconico, che è molto adatto a portare in scena le figure patetiche, languide, del repertorio barocco e settecentesco, e poi le donne sofferenti di Puccini, con il loro senso di sacrificio...».

E le piace la malinconia che ha nella voce? Non se la sente un po' stretta addosso?
«Mi piace moltissimo, perché penso sia molto suggestiva e sento che il pubblico la apprezza. È una mia caratteristica, di cui sono contenta e che cerco di sfruttare al meglio. Certo, faccio attenzione a non rinchiudermi soltanto in questo tipo di repertorio: con la mia voce posso affrontare anche ruoli che richiedono agilità, ruoli belcantistici, donizettiani, belliniani, come quelli di *Lucia di Lammermoor* o di *Sonnambula*».

Mi ricordo di avere ascoltato colori molto belli nel pianoforte di Vito Maggiolino: tra il *mezzopiano* e il *mezzoforte* riesce a trovare molte tinte intermedie...
«Con lui canto da tre anni, anche se questo è il nostro primo concerto. Tra noi c'è grande intesa, fatta di respiro, di musicalità. Al di là della sua notevole tecnica, Vito ha una straordinaria voglia di perfezionare: lavoriamo duro, a fondo, e ogni brano messo a punto è una conquista».

Una cantante colombiana che arriva in Italia di che cosa si accorge?
«La Colombia è un paese giovane, che lavora con le unghie: non ha risorse, ma ha tanta voglia di riuscire, di emergere, di far crescere talenti che poi vadano a perfezionarsi in giro per il mondo. L'Italia ha un bagaglio di musica enorme, ha un passato fondamentale, però colgo poco entusiasmo nei miei colleghi che studiano, vedo poca gente che ha voglia di fare sacrifici, di impegnarsi veramente, magari di fare una vita un po' *bohèmienne* per andare avanti».

Espansiva com'è, ha un rapporto facile con il pubblico?
«Ho fatto moltissima musica in Colombia e fin da piccola ho imparato a cantare per il pubblico e non per me stessa. L'egocentrismo tipico di molti cantanti non mi appartiene. E specialmente se facciamo musica da camera dobbiamo cantare per gli altri!». *(n.c.)*



Alexandra Zabala
Vito Maggiolino

INTERVISTA

Un Romanticismo non oleografico

di Franco Manfriani*

Luca Ronconi, terminate le repliche di *Lolita*, il suo ultimo fortunatissimo spettacolo teatrale, ritorna a Wagner, dopo i clamori che suscitarono, sul finire degli anni Settanta, le sue regie del *Ring des Nibelungen*, oggi considerate altrettante pietre miliari dell'interpretazione wagneriana.

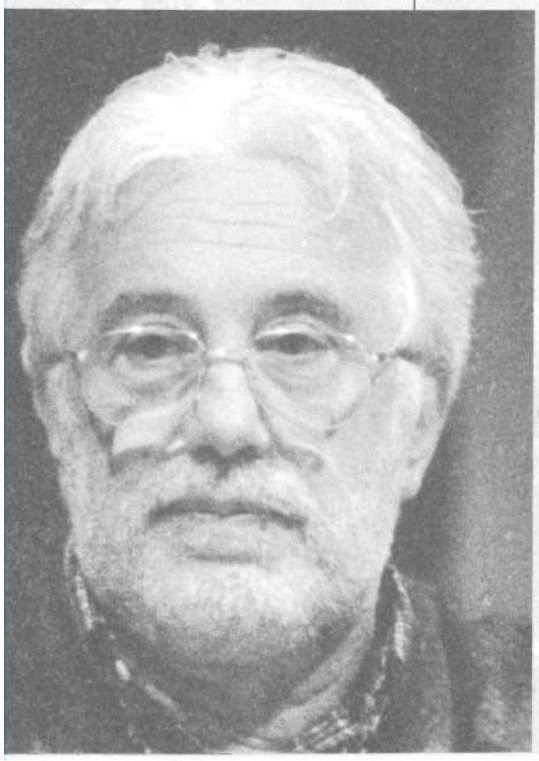
Cominciamo, Ronconi, con il sottotitolo di *Lohengrin*: opera romantica...

«E indubbiamente lo è, se non altro perché il riferimento alle saghe del Cavaliere del cigno e quel guardare al passato, e in particolare al Medioevo, fanno parte integrante dell'estetica romantica. In realtà, poi, da un punto di vista formale, *Lohengrin* è assai diversa dalle opere più tipiche del Romanticismo musicale, come *Oberon* o *Der Freischutz*. Ricorda piuttosto, per certi aspetti formali-drammaturgici, alcuni capolavori teatrali tedeschi dell'epoca romantica».

Dopo *Der Fliegende Hollander* e *Tannhäuser*, *Lohengrin* conclude la cosiddetta trilogia romantica wagneriana. Siamo nel 1848, anno cruciale per l'Europa e per Wagner, che proprio in quel periodo comincia a stendere la *Tetralogia*...

«Certo lo spessore che ha il testo teatrale della *Tetralogia* è maggiore, il modo in cui gli elementi leggendari sono coniugati con gli spunti filosofici nel *Ring* è più approfondito e meglio riuscito; nel *Lohengrin* Wagner è ancora un drammaturgo nel solco della tradizione. Per esempio: nella *Tetralogia* non esiste il tema storico, mentre qui è un elemento importante di gusto tipicamente romantico, ma storia e leggenda faticano in qualche modo a trovare un rapporto coerente. Così, nel momento di mettere in scena *Lohengrin*, il dover conciliare un fatto storico, la vittoria di Re Enrico l'Uccellatore sugli Ungari, con un evento soprannaturale e un personaggio come Lohengrin risulta quasi "sbalzante". Cosa emerge infatti dal testo? Che un popolo, che deve correre a battaglia, elegge come suo paladino e suo vessillo un eroe di ascendenza divina; questo eroe, poi, si dilegua: la guerra si fa lo stesso senza quella protezione e quell'avallo divini, una guerra come tutte le altre, senza purissimi eroi dalla bianca armatura. Certo, questo elemento "storico" non è la linea fondamentale dell'opera, però esso denota quello spirito nazionalistico, quel germanesimo, che sono ben presenti nel *Lohengrin*, mentre nella *Tetralogia* la celebrazione del germanesimo è riassorbita in termini filosofici. Forse il *Ring* è ancora più "tedesco" di *Lohengrin*, ma là è la filosofia, la cultura germanica che viene magnificata, mentre qui è ancora la storia tedesca».

Luca Ronconi



Quale *Lohengrin*, dunque, vedremo?

«Abbiamo detto che è un'opera romantica e dunque la domanda da porsi è che tipo di romanticismo proponiamo. Ovviamente è impensabile oggi proporne una visione oleografica; dobbiamo ricercare che cos'è che rende "romantica" quest'opera. Per esempio, il tema del sogno, così fondamentale per Elsa, o il tema del divieto d'amore, così tipico in Wagner. Così punteremo su questi temi. Un romanticismo, dunque, più di concetti che di immagini. Infatti una connotazione medievaleggiante mi sarebbe parsa ispirata a uno spirito nostalgico nei confronti di un modo di fare teatro di cinquanta o cento anni fa: e nel *Lohengrin* non c'è niente di nostalgico. Il rischio sarebbe stato quello di fare un *Lohengrin* "d'epoca", più che romantico. Quindi abbiamo scelto una figuratività contemporanea, o meglio fra atemporale e contemporanea: ciò che ci premeva sottolineare era l'estraneità del personaggio di Lohengrin rispetto all'evento storico. Pertanto l'eroe sarà vestito secondo l'iconografia tradizionale: e per "leggere" quell'estraneità era necessario che gli altri avessero abiti più simili ai nostri, per marcare meglio lo stacco fra il protagonista leggendario e altre figure, fra il mondo fantastico e quello reale».

E questo vale anche per Elsa?

«No, vale soprattutto per Lohengrin contrapposto al mondo brabantino. Elsa viene presentata in uno spazio suo, chiuso, isolato da tutto il resto, che in qualche modo raffigura l'isolamento del suo sogno: una visione che prosciuga gli orpelli esteriori per riassumere la simbologia romantica dell'opera in pochi elementi essenziali. Niente paura, comunque, il cigno ci sarà, e ci sarà la trasformazione del cigno in Goffredo... E del resto l'alterità di Lohengrin rispetto al mondo che lo circonda è anche ciò che giustifica la strana calamita amorosa che lega Elsa all'eroe».

Veniamo al tema del divieto d'amore...

«Questo è forse l'elemento più profondo dell'opera che mi sembra non nascondere quel vago filisteismo che percorre poi tutta l'opera di Wagner. È stato detto che quel divieto d'amore simboleggi in qualche modo un rapporto coniugale borghese: non si deve sapere... non si deve guardare l'amore in faccia. È un tema che ha, come è noto, infinite ascendenze mitologiche, basta pensare ad Amore e Psiche. A questo divieto si oppone un personaggio così umano come quello di Elsa. Per quanto nella sua decisione di domandare il nome dell'amato sia subordinata da Ortrud, Elsa mostra di voler veramente e fino in fondo guardare l'amore in faccia. Non è spinta da curiosità, ma dalla necessità di sapere: e questa è una grande innovazione nel mito. Il voler sapere se ci possa essere un "vero" amore senza sospetti e senza infingimenti è un momento stupendo musicalmente e drammaticamente».

E gli altri personaggi?

«Se c'è un personaggio tragico in senso classico nel *Lohengrin* è Friedrich von Telramund, che è portato inconsapevolmente e in buona fede alla rovina, tradito dal legame di natura demoniaca che lo stringe a Ortrud. Ortrud è il

personaggio in cui rivive l'eco degli antichi dei germanici e verso cui l'autore inclina con maggiore passionalità. Il gusto di Wagner sembra andare infatti verso Elsa e Lohengrin, le sue viscere verso Ortrud: quella Ortrud che ha le radici germaniche più profonde, che invoca le divinità ancestrali della stirpe. Lohengrin canta pagine bellissime, ma la sua figura rimane abbastanza nebulosa, forse necessariamente per creare mistero sul suo nome, ma la rivelazione della sua genealogia non serve a diradare la nebbia: e noi continuiamo a chiederci chi sia».

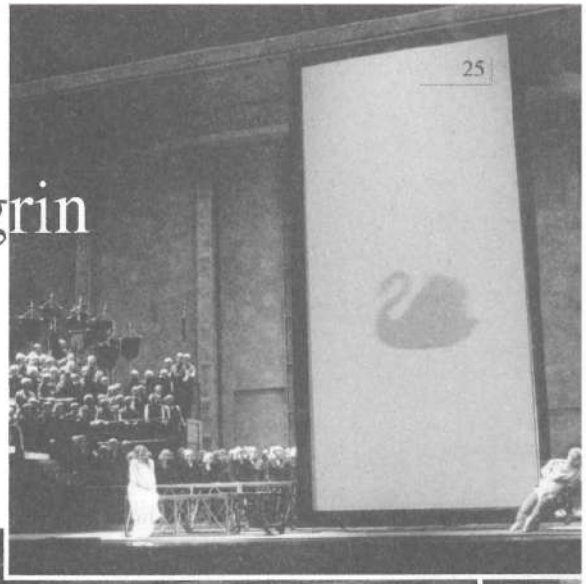
Che cosa vedranno, dunque, gli spettatori di questo *Lohengrin*?
«Uno spettacolo piuttosto asciutto, dove nello spazio vuoto del palcoscenico si creeranno altri spazi interni che si modificano a seconda delle necessità. Tutto sarà appena indicativo: il fiume, ad esempio, sarà segnato da una passerella di metallo che brilla appena. Quindi una visione da cui viene "sottratto" tutto ciò che non è necessariamente indispensabile. Il primo atto presenterà una atmosfera biancoazzurrina, nebbiosa, per rendere il carattere del sogno di Elsa; il secondo atto sarà completamente nero; il terzo si svolge nella camera nuziale, una sorta di scatola completamente vuota».

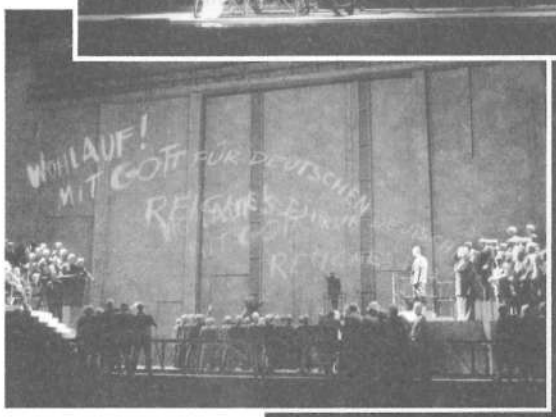
E i presunti significati politici del finale?
«Se c'è un significato profondo nel finale del *Lohengrin* mi pare questo: che il protagonista non è più l'eroe guerriero invocato dal popolo, che ad Anversa tutto ritorna a una dimensione umana e i brabantini vanno a combattere la loro guerra senza aiuti divini sancendo così l'impossibilità del divino di mescolarsi con l'umano. Ma forse questa è una nostra interpretazione, più che l'intenzione di Wagner. Ed è inevitabile che noi oggi la rappresentiamo dal punto di vista dell'umano e non da quello del divino».

* Testo tratto dal programma di sala del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino (1999).

Luminoso Lohengrin

di Gianni Nuti





IL RACCONTO Il regno di Brabante vive in disaccordo e senza capo. Il conte Federico di Telramund spiega le ragioni al re Enrico: Elsa, figlia dell'ultimo duca, avrebbe ucciso l'erede al trono, il fratello, e rifiutato sdegnosamente di sposare Federico stesso.
Il re convoca Elsa chiedendole spiegazioni: ella, lucente, narra di un sogno dove un cavaliere giunge dall'aldilà per dimostrare la sua innocenza, conquistare la sua mano e le sue terre.
Federico, convinto dalla moglie Ortrud che Elsa menta, lancia una sfida: che sia un duello tra lui e un designato da Elsa a stabilire la verità. Dapprima nessuno si presenta, poi dalle acque emerge una navicella guidata da un cigno, sopra una figura luminosa: è il cavaliere del sogno che accetta la sfida. La tenzone si risolve con la prevedibile sconfitta di Federico. Questi, reietto, accusa Ortrud di averlo sobillato contro Elsa, ella replica indicandogli la strada per il riscatto: costringere il cavaliere a rivelare il proprio nome. Infatti a Elsa era stato detto: «Per otto anni non devi mai chiedere ch'io sia».
Ortrud e Federico spargono nell'animo di Elsa il seme del dubbio sull'origine angelica o luciferina del cavaliere suo prossimo sposo e tentano – invano – d'impedire la celebrazione delle nozze.
Elsa infrange la promessa e domanda allo sposo di rivelarsi. L'identità è rivelata di fronte al re e al popolo: è Lohengrin, figlio di Parsival, re del Sacro Graal. Costretto a lasciare la terra, Lohengrin smaschera Ortrud, ultima seguace delle divinità pagane, autrice dell'incantesimo che aveva trasformato Gottfried in cigno. Elsa, privata del suo sposo, muore di dolore tra le braccia del ritrovato fratello, nuovo re di Brabante.

LA MUSICA È lei, austera e solenne, a dare spessore spirituale al dramma. Grazie alla sua duttilità approfondisce contenuti psicologici e descrizioni. Contraddice i tempi della narrazione prolungando effetti emotivi oltre gli eventi, imbrigliando ed esaltando particolari sfuggenti. Le intensità di suono estreme, le sonorità ora trasparenti, ora dense, il pregio delle melodie secondarie e le armonie contraddittorie e viscose echeggiano i pensieri profondi dei protagonisti e insieme fanno da cornice ai fatti. La famosa musica nuziale, per esempio, assume, nel dramma, toni sinistri e neri: è lo *zenit* dell'opera, culmine del sogno e inizio del suo precipitare verso la notte.

SIGNIFICATI POSSIBILI Ognuno di noi cerca un segno che lo salvi dalla storia, cerca una "maglia rotta nella rete" o un "amuleto", dice il poeta. La storia, con i suoi fatti espliciti e le sue ragioni chiare e dimostrate ci lascia nella monotonia delle cose prevedibili, nell'angoscia di fronte all'estinguersi delle vite, alla morte degli affetti. Arriva un Dio con sembianze umane, ci raccoglie e c'inizia all'amore unificando ogni parte di sé attorno a un luminoso groppo di emozioni. La nostra storia diventa mito, quello che ci pareva un tragico destino si colora di toni fiabeschi e suscita meraviglia. Sembra che l'intero mondo sia salvo. Ma il demonio è già nei fatti, usa la materia per distruggere e abbandonare instillando negli animi puri il seme della diffidenza e del dubbio. E dare un nome alle cose, se da una parte significa possederle, dall'altra equivale a separarle dal tutto: è un simbolo efficace di quel senso di frantumazione che vince, nella nostra esistenza, tutti i tentativi di composizione.
S'illude chi confida nel prodigio che rivoluzioni la propria vita. Divina è solo l'attesa perenne di ciò che non giungerà.

L'israeliano che ama Wagner

«Guida musicale autorevolissima di Pinchas Steinberg, su un'orchestra mordente di fantasie solistiche» (Giorgio Pestelli, "La Stampa"), «Steinberg sul podio è stato efficace e penetrante» (Giovanni Carli Ballola, "L'Espresso"), «Steinberg ha ottenuto dall'Orchestra del Regio fusioni o, dove occorresse, differenziazioni timbriche davvero al di là di quanto potessimo sperare, imprimendo una nota di nobiltà al fraseggio di Janáček» (Francesco Maria Colombo, "Corriere della Sera"), «L'Orchestra del Regio diretta dal maestro israeliano Pinchas Steinberg ha dato il meglio di sé per una partitura non certo semplice» (Enrico Girardi, "Gazzetta di Parma"), «Steinberg tiene saldamente tutte le fila» (Dino Villatico, "La Repubblica"), «L'Orchestra diretta da Steinberg aggredisce la partitura con meticolosa osservanza e sono rispettati i tempi fulminanti» (Carla Maria Casanova, "Il Piccolo"), «Bacchetta perfettamente funzionale quella di Steinberg» (Giorgio Gualerzi, "Famiglia Cristiana"), «La medesima straordinaria tensione teatrale si è percepita nell'attenta e lucida concertazione di Steinberg alla testa di un'orchestra concentratissima e precisa» (Alessandro Mormile, "L'Opera").

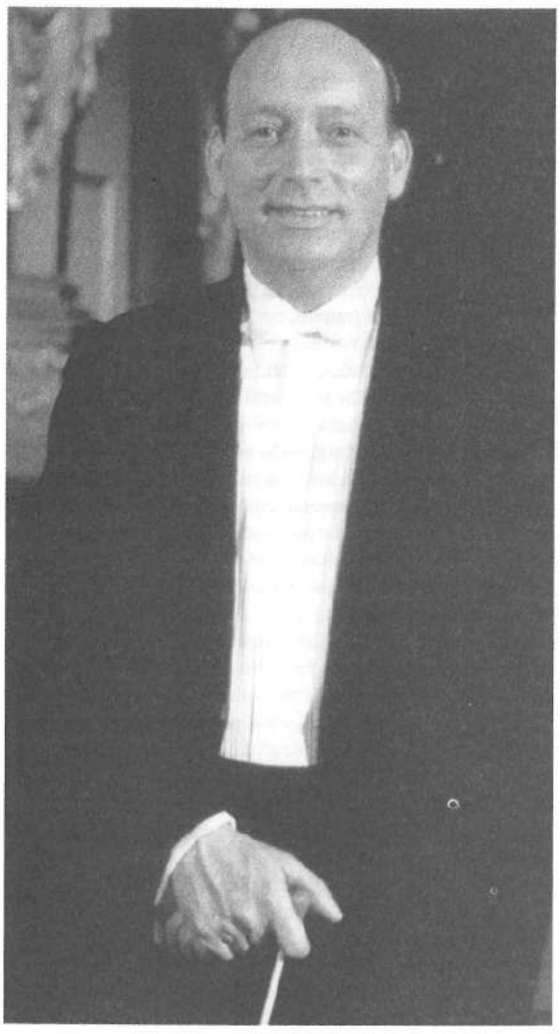
Raramente nella storia recente del Teatro Regio la critica si è trovata così concorde nel giudicare la direzione musicale di un'opera e la prestazione dell'Orchestra. Accadeva nel 1993, allorché Steinberg diresse con successo la difficile partitura del *Caso Makropulos* di Janáček messo in scena da Luca Ronconi.

All'epoca – e parliamo di appena otto anni fa – la celebrità di un artista poteva misurarsi con le copie di dischi vendute, con la rassegna stampa o con il numero dei concerti diretti in una stagione. A distanza di pochi anni, un buon parametro viene dato dal grado di presenza sulla Grande Rete: digitando nome e cognome di Pinchas Steinberg su uno dei principali motori di ricerca si scopre che viene citato su Internet ben 1843 volte!

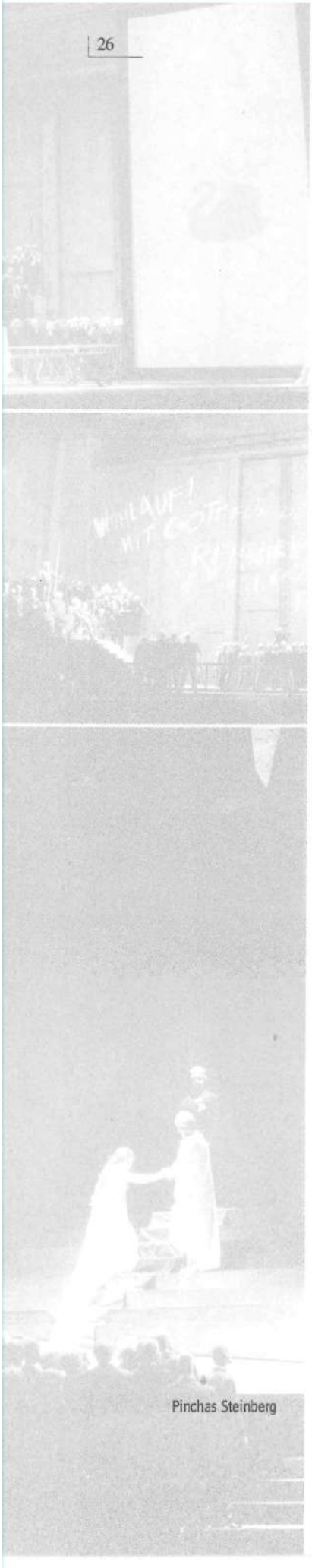
Nato in Israele nel 1945, Steinberg ha studiato in patria, quindi si è perfezionato negli Stati Uniti e in Germania. Ha debuttato a trent'anni alla testa dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Berlino e da allora ha diretto i principali complessi europei, tra i quali i Berliner Philharmoniker, la Philharmonia di Londra, le Orchestre del Gewandhaus di Lipsia e della Suisse Romande, l'Orchestre National de France.

Il suo repertorio è vastissimo, dal Settecento si spinge fino al contemporaneo e in certi casi ha incluso compositori "anomali" come Astor Piazzolla, con cui ha inciso un bellissimo disco di tango in tempi non sospetti, quando la moda della malinconica danza argentina non era ancora dilagata. Dal 1989 al 1996 Steinberg è stato direttore stabile dell'Orchestra della Radio Austriaca e in quel periodo si è esibito con regolarità ai festival di Salisburgo, Bregenz, Praga, Berlino, Vienna e Orange.

Se l'ambito sinfonico occupa la parte più cospicua della sua attività, dagli anni Novanta i teatri d'opera si contendono la sua bacchetta: *Tancredi*, *Le rossignol* e *La voix humaine* a Salisburgo, *Otello*, *Carmen*, *Un ballo in maschera*, *Trovatore* a Monte-Carlo, *Rigoletto* a Orange, *Aida* a Ginevra, *Nabucco*, *Madama Butterfly*, *Attila*, *Simon Boccanegra* e *Ariadne auf Naxos* all'Opéra di Parigi sono le sue produzioni più recenti o le prossime.



Negli ultimi anni Steinberg si è "specializzato" nel repertorio wagneriano, fatto singolare per un direttore nato in Israele, dove la musica del compositore tedesco è stata bandita dai teatri per decenni: *Rienzi* al Festival di Radio France, *La valchiria* a Barcellona, *Tannhäuser*, *L'oro del Reno*, *I maestri cantori*, *Siegfried*, *Il crepuscolo degli dei* al Théâtre du Capitole di Tolosa e inoltre una premiata incisione dell'*Olandese volante* sono le tappe fondamentali di un percorso meditato e approfondito, di certo non casuale, che fa di lui uno dei più autorevoli e applauditi direttori wagneriani in circolazione.



Pinchas Steinberg

Una monella all'opera

di Filippo Fonsatti

INTERVISTA

Come le è venuto in mente di mettere in musica *Zazie dans le métro*, uno dei capolavori di Raymond Queneau e della letteratura francese del XX secolo? Ci va un bel coraggio...
«È uno dei miei libri preferiti, – risponde Andrea Basevi – mi fu letto da mia nonna che era la mia musa da bambino: con lei giocavo alla musica e con la musica, imitando stili e situazioni; è una sigla che mi porto dietro e che mi ha fatto arrivare a farne una "commedia armonica". Queneau lo avevo già musicato tre volte: un'aria per soprano e clavicembalo, un brano a otto voci sugli *Exercices de style* e un lavoro per strumento a tastiera con cui ho vinto un concorso di composizione sul gioco e che prevede l'esecuzione per 12 anni filati di 8 battute musicali variate in tempo reale dall'esecutore; si rifà al libro *100mila miliardi di poesie* dello scrittore francese».

La lingua di Queneau e di conseguenza la traduzione di Fortini sono zeppe di *slang* e neologismi: perché lei non si è avvalso di un librettista che facesse da mediatore e addomesticasse il testo alle esigenze della musica?
«Quando ho deciso di lavorare su *Zazie* mi sono rivolto al suo traduttore italiano, Franco Fortini, uno dei miei poeti più amati, che ho conosciuto grazie a un comune amico, l'editore Giorgio Devoto. Ho avuto qualche incontro esaltante, Fortini era un pozzo di cultura e i nostri colloqui duravano ore. Mi promise un suo aiuto per il libretto, poi la malattia lo costrinse a rinunciare e io rinunciai a un altro librettista».

Ha scritto la sua commedia armonica pensando a un pubblico di bambini oppure non si è nemmeno posto il problema della "destinazione d'uso"?
«Non mi sono posto alcun vincolo per l'ascolto, non me ne pongo mai. Il lavorare per i bambini – da tre anni tengo un corso di propedeutica corale al Conservatorio di Alessandria e dirigo un coro a Genova – mi porta a essere limpido nella scelta del messaggio acustico e inoltre mi piace giocare con la musica. Queneau è stato un matematico e mi ha portato a utilizzare alcuni processi compositivi di assemblaggio sonoro che usano l'ironia come collante».

Le risulta che abbiano accolto bene il suo lavoro i lettori di Queneau, gli studiosi e quelli che lo conoscevano bene?
«Grazie a Enrico Baj ho preso contatti col figlio di Queneau, Jean Marie, che è un bravo pittore. La moglie è voluta venire a Genova per la prima dell'opera e si è molto divertita. Io ho cercato di avvicinarmi il più possibile all'universo linguistico, giocoso e matematico di Queneau. Fortini mi parlava di "schegge che vagano impazzite nella galassia della letteratura". È come andare in un museo dove sono esposti reperti di un mondo poco conosciuto o remoto, dove si sa qualcosa di quel popolo, ma non l'esatta destinazione dell'oggetto. E così nel mio lavoro la citazione di stile o reale non risulta mai oggetto preso sul serio ma, per dirla con Barthes, elemento di derisione. Un cultore di Queneau penso possa trovare pane per i suoi denti».

Può raccontarci qualcosa della collaborazione con il vivace ottuagenario Luzzati, autore delle scene?
«Lavorare con Lele era un sogno nel cassetto. Ci conosciamo da anni ma non avevamo mai avuto l'occasione per fare qualcosa insieme. Di lui amo la semplicità e quel suo modo di trovare in un oggetto qualsiasi molteplici significati. È quello che amo nei bambini, il saper trovare sempre nuovi stimoli, ed è quello che inseguo da tempo: una limpidezza all'interno di una struttura complessa».

MARTEDÌ 3 APRILE
PICCOLO REGIO LABORATORIO
ore 21
ZAZIE
Commedia armonica
di **Andrea Basevi**
Regia di **Andrea Nicolini**
Scene di **Lele Luzzati**

MUSICA BIANCA

La musica per voci bianche: compositori tra i più insigni del nord e dell'est europeo – due periferie – hanno continuato nel Novecento a coltivare questo genere minore e prezioso insieme.
Il canto infantile può dire di un popolo dalla lontananza, senza sollevare folle tumultuose. Per esempio Benjamin Britten, che in *Friday Afternoons* intona un canto di pescatori accompagnati da un calmo motivo a onda o racconta dell'utile aratro, che fende la terra sotto un abbagliante sole in re maggiore. Ancora ricorda angosce passeggere di fanciullo, s'anima abbozzando ritmi jazz o, attorno a una morte, addensa e dilegua chi piange l'estinzione delle cose.

LUNEDÌ 2 APRILE
TEATRO REGIO ore 20.30
Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio «G. Verdi» di Torino
Claudio Marino Moretti
direttore

Il canto infantile può allontanare incubi e avvicinare fantasie serene, come nelle *Three Two-part Songs*. Sono tre visioni, un sabba di streghe a cavallo di una scopa descritto da un ostinato a balzelli sui bassi del pianoforte, uno scorcio di campagna battuta dalla pioggia ma illuminata dal sole, risolto in un movimento lento da cui affiora una linea melodica dolce e semplice, il viaggio leggero e scherzoso di un naviglio di Rio. O come in *Two Nightingales* di Lutoslawski, trascrizione de *The Belated Nightingale* (*L'usignolo in ritardo*), con testo di Tuwim poeta, animatore di cabaret classicista ed espressionista insieme, e musica che segue la scia di Bartók con qualche manierismo in più. O ne *L'angelo* di Rachmaninov, piccola fiaba attinta dalla memoria di antichi canti cristiano-ortodossi.
L'animo religioso delle comunità con i bambini si spoglia di magniloquenza: il *Magnificat* di Vaughan Williams, ordito con linee esili, muove leggero verso i fedeli come uno sciabecco di carta. In esso si conciliano estasi e austerità, il saluto all'Angelo s'alterna con altri versi tratti dal Vangelo di Luca, che aggiungono spessore drammatico senza ingrigire il colore niveo e femminile del cantico. Nella *Missa brevis* Britten compone timbri soavi e ariosi con l'instabilità di continue fluttuazioni tonali in una miniatura perfetta. Dominante dell'opera è la trasparenza, mai minata dagli addensamenti più fitti o dalle intensità più profonde. A questa si unisce un'allegrezza spontanea, marcata da ritmi composti, vitali e primitivi. *(g. n.)*

Antony Costanzo
Ramona Caia

A destra
Karole Armitage
Matteo Levaggi

Il Casanova di Karole Armitage

di Sergio Trombetta

Era destino che Karole Armitage portasse un suo lavoro al Regio. Perché esiste un legame intellettuale stretto fra la ballerina e il Teatro. Dal 1986, quando ha realizzato per l'American Ballet Theatre di Michail Baryšnikov un balletto intitolato *The Mollino's Room*, la stanza di Mollino, brano dedicato all'architetto torinese che ha concepito e realizzato il nostro teatro lirico. Quando le è capitato di muoversi per le sale e i corridoi del Regio la Armitage ha sentito il respiro, la presenza intellettuale di una persona che le è vicina, anche se di Mollino, come artista, ha apprezzato soprattutto la forte carica erotica che promanava dalle sue fotografie segrete. Erotismo di cui Karole è certamente titolata a parlare. E di cui *Io, Giacomo Casanova* è una summa, un *baedeker* di ogni possibile variazione sul tema.

Per *Io, Giacomo Casanova, uno spettacolo di danza in 9 seduzioni e un epilogo*, come recita il sottotitolo del balletto, Karole Armitage si è ispirata alla *Histoire de ma vie*, la ponderosa autobiografia del libertino veneziano. Il lavoro, che ha visto la luce l'estate scorsa prodotto dai Festival di Taormina e di Atene, e per il quale Armitage ha allacciato una nuova relazione di lavoro con la Compagnia di Danza del Teatro di Torino di Loredana Furno, viene a costituire il secondo pannello di una sua ideale trilogia italiana, dopo il *Pinocchio* e in attesa che si realizzi il suo progetto su Machiavelli. Dell'*Histoire de ma vie* la coreografa ha voluto vedere e sottolineare soprattutto l'aspetto "relazionale", cioè la descrizione di un'interminabile serie di scambi e seduzioni che permettono di seguire l'evolversi del rapporto amoroso, che possono andare dall'incontro più semplice e casto alla esplosione della passione amorosa, alla descrizione del puro erotismo disgiunto da qualsiasi coinvolgimento emotivo. Per narrare tutto questo in danza Armitage ha fatto ricorso a un *collage* sonoro che si avvale da una parte di musiche originali composte da tre autori contemporanei, Georges Couroupos, David Shea e Giovanni Sollima, accanto ai quali si allineano brani scelti dal repertorio del '900: Thomas Adès, Giustino di Gregorio, Alfred Schnittke e John Zorn. I costumi sono affidati all'artista indiano Arjun Bhasin, mentre la scena di Andrea Branzi è costituita da una sorta di armadio che resta sullo sfondo e dal quale escono tutti i protagonisti della vicenda.

Questa *via crucis* amorosa in nove stazioni parte da un ballo in maschera in Piazza San Marco. Seguono: Un giardino veneziano, Corallina il piacere della conquista; In una villa francese, Henriette: Il fascino dolce amaro dell'addio; In una plaza de Toros, Tango mortale; A San Pietroburgo, Uccidere ciò che si ama; In piazza di Spagna, A lezione dal Marchese de Sade; In una *chat-room*, La condizione della solitudine; In una tenuta di campagna inglese, Amore incompiuto; Nel fondo del tuo cuore, L'altra metà ritrovata. L'epilogo è un minuetto; fra ogni seduzione e l'altra è previsto un intermezzo musicale.

Il gioco amoroso è messo in moto da quattro coppie di danzatori della compagnia torinese fra i quali spiccano Dmitrij Domojirov e Matteo Levaggi. Maestro di cerimonie è il sopranista Antony Costanzo, di cui al Piccolo Regio ascolteremo la voce registrata.

COPLAND A OCCHI CHIUSI

Da qualche tempo la direzione artistica del Teatro Regio ha adottato una politica di valorizzazione delle risorse umane e artistiche già in forze nel suo organico stabile. Per questo a eseguire il concerto di Aaron Copland sarà Alessandro Dorella, da cinque anni primo clarinetto dell'orchestra. Conversando con lui abbiamo insieme trovato le ragioni che fanno del brano scritto dal compositore americano nel 1948 una pietra miliare del repertorio clarinettistico.

Il primo motivo è l'equilibrio tra totalità e molteplicità: pur essendo in tempo unico, è diviso in tre sezioni molto contrastanti tra loro. La prima, un'introduzione lenta e introspettiva, valorizza il timbro vellutato del *piano* clarinettistico e la sua cantabilità. A proposito di questa sezione il celebre Richard Stoltzman in un'intervista consigliava, ascoltando il brano, di chiudere gli occhi e lasciare la mente regredire verso l'età dolce della propria infanzia.

A una cadenza virtuosistica segue un finale in forma di rondò, dove l'umorismo dell'autore si manifesta attraverso giochi di ritmo e di colore affrancati ora dall'idioma latino-americano ora dal jazz. Non dimentichiamo che la dedica sulla partitura recita «*For Benny*» [Goodmann, *ndr*]. Il secondo motivo è pertanto la libertà con la quale si serve della musica senza frontiere tra generi o gerarchie, capace di conciliare tutti i suoni del suo mondo in un'unica banda d'energia vitale. Dietro una scrittura esperta convivono note raffinate e popolaresche, severità e sberleffi, esuberanze gioiose e tenere melanconie senza dramma. (*g.n.*)

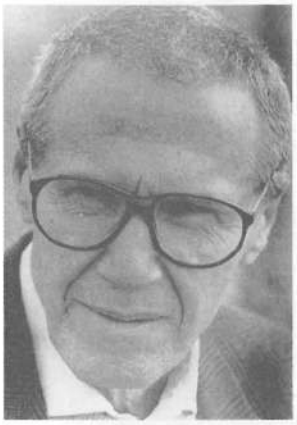
SABATO **28** APRILE
TEATRO REGIO ore 20.30
Orchestra del Teatro Regio
Hubert Soudant *direttore*
Alessandro Dorella *clarinetto*
Musiche di R. Strauss, Copland, Stravinskij

Kurtág, Beckett, Debussy e l'Indonesia

Presentata a Roma la 24ª edizione del Festival

di Enzo Restagno e Roman Vlad

Dopo tante edizione di *Settembre Musica*, a detta di tutti piuttosto ben riuscite, vorremmo mostrare ai lettori di questo giornale e a coloro che ci seguono con interesse come nascono e si sviluppano i progetti più complessi, quelli cioè che richiedono una maggiore elaborazione.



György Kurtág

Fortunatamente nella vita e nella musica non tutto è complicato; esistono anzi delle occasioni che si presentano con una sorta di radiosa e bellissima semplicità. Venire a sapere che Riccardo Muti e l'Orchestra della Scala, e Myung-Whun Chung con quella di Santa Cecilia sono disposti a venire a *Settembre Musica*, fa parte di queste belle e felici occasioni che è naturale si cerchi di cogliere al volo. Noi vorremmo però illustrare ora con qualche esempio come nascono e si sviluppano altri temi.

Assumeremo quindi come esempio un progetto legato al compositore György Kurtág. Lo abbiamo scelto poiché si tratta di una delle più straordinarie personalità della musica del nostro tempo e *Settembre Musica*, che in passato aveva celebrato autori come Ligeti, Nono, Xenakis, Henze, Berio, Donatoni, Carter, non poteva lasciarsi sfuggire questa occasione. Dunque Kurtág protagonista di questa edizione di *Settembre Musica*, con una serie di concerti concordati con lui stesso facendo appello ai complessi e agli interpreti che lui predilige.

Siamo persuasi che Kurtág sia uno dei compositori che meglio hanno saputo trattare attraverso il canto la parola poetica. Alle sue opere che fanno appello a testi letterari dedicheremo quindi ampio spazio. Per mostrare come nella stesura di un cartellone agisca quel concatenamento dei temi che è proprio della composizione musicale, concentreremo ora la nostra attenzione su Samuel Beckett, sul cui testo poetico *What Is the Word* si basa uno dei componimenti più impressionanti di Kurtág.

Prima di procedere dobbiamo però fare un passo all'indietro per dimostrare come questa edizione del nostro Festival abbia proprio nell'opera e nella personalità di Kurtág il suo centro di irradiazione.

Kurtág è autore di sintesi profonde e riuscitissime delle quali quella tra i mondi poetici di Bartók e di Webern è solo la più conosciuta. Accanto ai suoi brani, nei concerti a lui dedicati, il maestro ha voluto quelli dei compositori che gli sono particolarmente cari: fra questi, oltre al prevedibile Webern, figura anche Debussy. Il mondo poetico di questo musicista francese è ammiratissimo ma non abbastanza conosciuto nelle sue implicazioni più profonde. Sarebbe bello non diciamo svelare, ma, almeno, alludere alla misteriosa ed esotica profondità del mondo poetico di Debussy. Ecco quindi prendere corpo il nostro progetto dedicato alla musica giavanese con quei *gamelan*, quelle danze e quel teatro delle ombre che nel lontano 1889 non solo affascinarono Debussy ma impressero una svolta ai motivi più profondi della sua ispirazione.

Franz Joseph Haydn
dal 13 al 15 settembre

La consueta maratona cameristica, gradita tradizione di *Settembre Musica*, sarà quest'anno dedicata a Haydn; vi prenderanno parte l'Orchestra Filarmonica di Torino, il Quartetto d'archi di Torino, il Trio di Torino, il Trio Debussy e il pianista Evgeni Koroliov.

Lo sguardo su Haydn sarà però più ampio grazie a due concerti con l'Orchestra del Teatro Regio di Torino e con l'Orchestra della Compagnia d'Opera Italiana.

Samuel Beckett

Dell'autore irlandese, oltre alle composizioni di Kurtág su suoi testi, *Settembre Musica* offre un cammeo presentando il monologo *L'ultimo nastro di Krapp*, il brano *Words and Music* con musiche di Morton Feldman e lo spettacolo di teatro musicale *Beckett Songs* con la compagnia teatrale Moving House di Budapest.

Giava

Dopo il Centro Africa, la Cina e la regione himalayana, *Settembre Musica* orienta la propria attenzione alla musica tradizionale dell'isola di Giava nell'arcipelago Indonesiano. Ascolterete e vedrete:

sabato 8 settembre ore 21
South Bank Gamelan Players
Danzatrici Bedhaya
di Yogyakarta
Danze di corte

lunedì 17 settembre ore 17
Incontro sulla musica giavanese

martedì 18 e mercoledì 19
settembre ore 17
Wayang kulit
(teatro delle ombre con marionette)

martedì 18 settembre ore 21
Tembang Sunda
(poesia cantata della Sunda)

mercoledì 19 settembre ore 21
Wayang topeng
(danze delle maschere)

Omaggio a György Kurtág
Un incontro e cinque concerti dal 7 al 10 settembre

Nato nel 1926 a Lugoj in Romania, si trasferisce nel 1946 a Budapest ove studia composizione e pianoforte all'Accademia di Musica Franz Liszt, presso la quale insegnerà poi per più di vent'anni. Nel 1958 a Parigi studia con Darius Milhaud e Olivier Messiaen. Vincitore di numerosi premi, nel 1993 è stato compositore in residenza presso i Berliner Philharmoniker. Vive attualmente a Parigi, in residenza presso l'Ensemble InterContemporain.

Verranno eseguiti:
Messages e *New Messages* per orchestra
Stele per grande orchestra
Mouvement per viola e orchestra
...quasi una fantasia... per pianoforte e orchestra
Grabstein für Stephan per chitarra e orchestra
Samuel Beckett: What Is the Word, per voce e orchestra da camera
Scènes from a Novel per soprano e strumenti
Hölderlin Gesänge per voce e strumenti
...pas à pas – nulle part... per baritono, archi e percussioni
Aus der Ferne I e V per quartetto d'archi
The sayings of Peter Bornemisza per soprano e pianoforte
Estratti da *Signes, Games and Messages* per archi o strumenti a fiato

Gli interpreti:
Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Zoltan Pesko *direttore*
Danilo Rossi *viola*
Andrea Pestalozza *pianoforte*
Elena Casoli *chitarra*
Ensemble InterContemporain
John Storgards *direttore*
Solisti dell'**Ensemble InterContemporain**
Quartetto d'archi di Torino
Alda Caiello *soprano*
Oscar Pizzo *pianoforte*
Kurt Widmer *baritono*
Mircea Ardeleanu *percussioni*
Trio Orlando

Nei concerti dedicati a György Kurtág verranno anche eseguiti brani di Claude Debussy, Anton Webern e Arnold Schoenberg.

Quanto annunciato potrà subire variazioni.
Il programma definitivo sarà disponibile alla fine del mese di maggio.
Informazioni: tel. 011 442 47 03 – 442 47 15
www.comune.torino.it/settembremusica

Da Kurtág attraverso Debussy siamo approdati dunque alle musiche dell'Indonesia che prolungano lo sforzo di *Settembre Musica* volto a far conoscere al pubblico torinese le musiche del mondo, sviluppando soprattutto il gran tema Oriente-Occidente. Ora vogliamo però tornare su quel rapporto tra la musica di Kurtág e l'opera di Beckett che abbiamo lasciato in sospeso. Appena si conosce un po' il carattere aforistico della musica di Kurtág non si può non ritenerla predestinata a un fertile rapporto con la parola di Beckett. Ma col suo linguaggio scarnificato fin quasi all'afasia, che razza di rapporto potrà mai avere Beckett con la musica? Per rispondere adeguatamente bisognerebbe cercare di capire che col suo linguaggio deterso da ogni implicazione emozionale (per raggiungere questo scopo Beckett non esitò ad abbandonare la propria lingua madre per un'altra – il francese – alla quale poteva accedere solo mediante la traduzione e pertanto attivando dei controlli che escludevano ogni implicazione di tipo viscerale) Beckett è diventato un fondamentale punto di riferimento per l'estetica contemporanea. Mostrare questa centralità di Beckett nella musica contemporanea poteva diventare una formidabile sfida intellettuale e allora abbiamo cercato di metterla in atto attraverso quello che potrebbe parere un "festival nel festival" dedicato al rapporto tra Beckett e la musica.

Un gruppo teatrale di Budapest, la Moving House Theater Company, propone *Beckett Songs* il cui scopo è cancellare attraverso le parole di Beckett il confine tra il teatro e la musica. Anche noi abbiamo tentato di realizzare la stessa impresa raccogliendo nella stessa serata un celebre monologo di Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp*, e alcuni strumentisti che, con due voci recitanti, realizzeranno, sotto la direzione di Antonio Ballista, *Words and Music*, un *play* di Beckett per il quale la musica è stata scritta da Morton Feldman. Beckett e Feldman sono stati, nei loro rispettivi ambiti, i due autori più silenziosi del Novecento; non potevano dunque non incontrarsi.

Quando leggerete per intero il cartellone di *Settembre Musica* 2001 vi accorgerete che contiene molte altre cose eclatanti, festose e calcolatamente agli antipodi di quello che gli ascoltatori più conformisti si aspetterebbero, ma con i visitatori del nostro Festival abbiamo stretto un patto fondato sull'intelligenza e sull'entusiasmo che ha sempre funzionato egregiamente e che ci auguriamo continuerà a funzionare.

Tra quanto ancora in via di definizione possiamo annunciarvi:

mercoledì 5 settembre ore 17
Emanuele Arciuli, *pianoforte*
Round Midnight, variazioni sul tema di Thelonious Monk

giovedì 6 settembre ore 21
Göran Söllscher *chitarra*
Musiche di Bach, Dowland, Lennon-McCartney

sabato 22 settembre ore 21
Bobby McFerrin Voicestra

martedì 23 ottobre ore 21
Maurizio Pollini
pianoforte
CONCERTO STRAORDINARIO
in collaborazione con l'**UNIONE MUSICALE DI TORINO**

LE ORCHESTRE

martedì 4 settembre ore 21
Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo
Yuri Temirkanov *direttore*
Musiche di Čajkovskij, Musorgskij-Ravel

lunedì 10 settembre ore 21
Orchestra Filarmonica della Scala
Riccardo Muti *direttore*
Musiche di Mozart, Čajkovskij

martedì 11 settembre ore 21
Orchestra Filarmonica della Scala
Riccardo Muti *direttore*
Musiche di Beethoven, Schumann

domenica 16 settembre ore 21
Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Myung-Whun Chung *direttore*
Musiche di Beethoven

lunedì 17 settembre ore 21
Tokyo Symphony Orchestra
Kazuyoshi Akiyama *direttore*
Nobuko Imai *viola*
Musiche di Nono, Takemitsu, Brahms

giovedì 20 settembre ore 21
Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Rafael Frühbeck de Burgos *direttore*
Uto Ughi *violino*
Musiche di Lalò, Berlioz

Conservatorio G. Verdi

martedì 3 ore 21
Accademia Corale Stefano Tempia
Corale Polifonica di Sommariva Bosco
Gli affetti musicali
Claudio Chiavazza *direttore*
Musiche di Scarlatti, Durante, Lotti
Informazioni: tel. 011 521 42 66

mercoledì 4 ore 17.30
Conservatorio G. Verdi
I mercoledì del Conservatorio
TORO TAKÈMITSU
Scuola di pianoforte di **Sergio Verdirame**
ingresso libero

giovedì 5 ore 21
Cedas
Centri di attività sociali Fiat
Ercole Ceretta *tromba*
Roberto Cognazzo *pianoforte e organo*
Musiche di Haendel, Mozart, Verdi, Bixio...
Informazioni: tel. 011 68 66 326/376

venerdì 6 ore 21
Conservatorio G. Verdi
Serate Musicali
Scuola di pianoforte di Mariaclara Monetti
Scuola di direzione d'orchestra di Mario Lamberto
Classe di esercitazioni orchestrali di Giancarlo Gazzani
CONCERTO DI PASQUA
Musiche di Mozart, Beethoven
ingresso libero
Informazioni: tel. 011 88 84 70

domenica 8 ore 10.45
Orchestra Filarmonica di Torino
Trio di Torino
Wolfgang Quintetto
Harmonia Nova
Ottetto Encroyable
Musiche di Brahms, Bottesini, Cambini, Mozart
Informazioni: tel. 011 43 60 691 – 43 61 340

martedì 10 ore 21
Università degli Studi di Torino
Scuola Universitaria Interfacoltà in Scienze Motorie
Coro dell'Università degli Studi di Torino
Gruppo Andino Umami
Sergio Pasteris *direttore*
Canto gregoriano, polifonia sacra e profana...
Informazioni: tel. 011 812 90 11

appuntamenti

mercoledì 11 ore 17.30

Conservatorio G. Verdi
I mercoledì del Conservatorio

L'ARPA MAGICA DI CARLOS SALZEDO
Scuola di arpa di **Gabriella Bosio**

ingresso libero

martedì 17 ore 21

Accademia Corale Stefano Tempia

Corrientes de Tango

Informazioni: tel. 011 521 42 66

venerdì 20 ore 21

Conservatorio G. Verdi
Serate Musicali

Scuola di clavicembalo di Giorgio Tabacco
Scuole di violino di Massimo Marin e Christine Anderson

Musiche di Bach, Haendel

ingresso libero

Informazioni: tel. 011 88 84 70

lunedì 23 ore 10.30

Conservatorio G. Verdi
Il Conservatorio per le scuole

Piccola orchestra di fiati e coro di voci bianche della Scuola Media Annessa

ingresso gratuito su prenotazione

Informazioni: tel. 88 84 70

lunedì 23 e martedì 24 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
Sergio Lamberto *violino e direttore*

Musiche di Mozart, Vivaldi

Informazioni: tel. 011 43 60 691 – 43 61 340

venerdì 27 ore 21

Conservatorio G. Verdi
Serate Musicali

Scuola di clavicembalo di Giorgio Tabacco
Classe di musica da camera di Franco Ruffa
Scuola di pianoforte di Vera Drenkova

Musiche di Haydn, Mozart, Beethoven

ingresso libero

Informazioni: tel. 011 88 84 70

sabato 28 ore 21

Accademia Corale Stefano Tempia

Orchestra Sinfonica di Sanremo
Alberto Peyretti *direttore*

Musiche di Mendelssohn, Peyretti

Informazioni: tel. 011 521 42 66

Piccolo Regio Puccini

venerdì 6 ore 21

La Città del Jazz
All That Swing 2000-2001

FRANK: «THE VOICE»
Omaggio a Frank Sinatra

Informazioni: tel. 011 90 49 676

sabato 7 ore 21

A.P.R.I.
Associazione Piemontese Retinopatici e Ipovedenti

APRITI TANGO!
Ideazione e regia di **Grazia Fontanarosa**

Informazioni: tel. 011 664 86 36

giovedì 12 ore 21.15

Associazione Culturale Musica 90
Dalle Nuove Musiche al Suono Mondiale

JIMMY SCOTT IN CONCERTO

Informazioni: tel. 011 43 43 333

Teatro Alfieri

I CONCERTI DEL POMERIGGIO

mercoledì 4 ore 16

Nuovo Trio Fauré

Musiche di Mendelssohn, Smetana

mercoledì 11 ore 16

Junko Watanabe *pianoforte*
Giuseppe Massaglia *pianoforte*

Musiche di Mendelssohn

mercoledì 18 ore 16

Antonella De Vinco *pianoforte*
Marco Schiavo *pianoforte*

Musiche di Schubert, Cesa, Brahms

Informazioni: Teatro Alfieri, tel. 011 56 23 800

DE SONO ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA
A GYÖRGY KURTÁG
lunedì 9 aprile ore 21
SALA CINQUECENTO – LINGOTTO
via Nizza, 280
INGRESSO LIBERO
Informazioni: tel. 011 664 56 45

POLINCONTRI CLASSICA

LUNEDÌ 2 APRILE
Bruno Canino *pianoforte*
Bach. Le variazioni Goldberg

LUNEDÌ 7 MAGGIO
Trio Debussy
Musiche di Debussy, Ravel, Fauré

Il concerto di Marco Sollini
è stato rimandato a maggio in data da stabilire

AULA MAGNA DEL POLITECNICO
corso Duca degli Abruzzi, 24 – ore 18.20
ingresso libero

Folk Club

domenica 1 e lunedì 2
Teresa De Sio

venerdì 6
Joan Isaac

sabato 7
Riccardo Zappa Trio

giovedì 12
Wladimir Denissenkov

giovedì 19
The Woodys

venerdì 20
Marangolo Quartetto Orizzontale

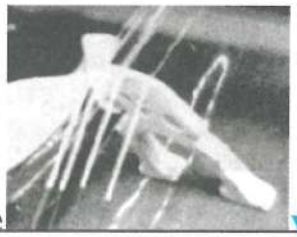
sabato 21
Amodei – Svampa – Capodacqua
in "Omaggio a Brassens"

giovedì 26
Nada

venerdì 27
Dominig Bouchaud

sabato 28
Giaccone – Grechi – Fowler

Tutti i concerti iniziano alle ore 21.30
e si tengono presso la sede del Folk Club,
in via Perrone 3 bis
Informazioni: tel. 011 53 76 36



Perché il pianoforte è Chopin

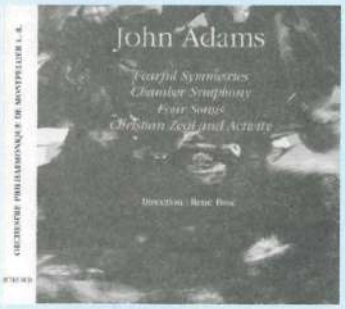
Ciò che più sorprende scorrendone la biografia è che Chopin non ebbe mai un vero maestro di pianoforte: non lo erano Živný, più violinista che pianista, né Elsner, insegnante di composizione, e nemmeno Würfel, maestro d'organo; e quando, a Parigi, Kalkbrenner si offrì di impartirgli lezioni gratuite, Fryderyk garbatamente rifiutò, giustamente convinto di avere ormai poco da imparare. Dunque, per quanto concerne il pianoforte, Chopin fu essenzialmente un autodidatta: ciononostante divenne uno dei più grandi e ammirati virtuosi del suo tempo, interprete inimitabile, geniale compositore che al pianoforte dedicò l'intera attività creativa, la ricerca, la sperimentazione. Ebbe nel proprio strumento l'unico confidente: come racconta Ferdinand Hiller, «si lasciava andare di rado, solo al pianoforte e più intensamente di ogni altro musicista che io ricordi». «In Chopin il suono del pianoforte si identifica con l'essenza dell'ispirazione: il suo pensiero musicale è intimamente, esclusivamente pianistico. Pochi artisti hanno avuto come lui il privilegio di una fantasia che sa realizzarsi così intimamente nella materia eletta, di una coincidenza così perfetta tra l'invenzione e la scrittura» (Riccardo Allorto). Potremmo dire, insomma, che Chopin "è" il pianoforte, ma anche che il pianoforte "è" Chopin: perché la storia di questo strumento musicale e la stessa storia della musica giungono con il maestro polacco a un fondamentale punto di svolta.

Contrariamente alla maggior parte dei compositori della sua generazione, Chopin non scrisse mai musica "a programma": mostrava anzi fastidio e insofferenza verso ogni tentativo di interpretare le sue opere in chiave descrittiva, di cercarvi un sostrato letterario, nonché verso l'uso – comune, ai suoi tempi – di assegnar loro titoli più o meno fantasiosi ma non propriamente musicali. Le composizioni di Chopin hanno perciò titoli che semplicemente identificano i generi musicali cui appartengono: concerto, sonata, polacca, ballata, valzer, notturno, mazurca e così via.

Il compendio che segue è appunto dedicato ai generi musicali nei quali Chopin si cimentò: per ciascuno si danno concise informazioni di carattere generale, storico e – in minima parte – tecnico, con le quali integrare la consultazione del catalogo.

Brano tratto dall'introduzione al volume *Chopin. Signori il catalogo è questo!* di Claudio Capriolo e Giorgio Dolza, Einaudi, Torino, gennaio 2001, pagg. 241, lire 30.000

da non perdere



L'AMORE PER IL NUOVO

Sono pagine bellissime e diverse, anche molto diverse, di uno dei compositori più affascinanti degli ultimi vent'anni. Dal virtuosismo selvaggio e ricco di *humour* della *Chamber Symphony* al minimalismo rassicurante di *Fearful Symmetries* a quei curiosi *spiritual* che sono i *Four songs*, in questo disco scorrono interpretazioni generose, scintillanti, frutto di un autentico amore per il nuovo. Da non perdere anche la confezione, la carta del *booklet*, la ricchezza dei testi di accompagnamento: pubblica una casa editrice francese, nota per la raffinatezza dei suoi saggi musicali, e i suoi primi dischi sono davvero da festeggiare. (*nicola campogrande*)

John Adams, *Fearful Symmetries, Chamber Symphony, Four songs* da *I was looking at the ceiling and then I saw the sky, Christian Zeal and Activity*
Virginie Pesch, Odile Fargère, Emilie Simon, Emmanuel Djob (voci). Ensemble Diagonales, Orchestre Philharmonique de Montpellier Languedoc Roussillon diretta da René Bosc. Actes Sud.